الألف كتاب (الثانى) ١٧

ديلان توماس
مجموعة مقالات نقدية

باشراف

سي . بي . كوكس

ترجمة : ابراهيم جبرا



الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

الألف كتاب (الثانى) ١٧

ديلان توماس

مجموعة مقالات نقدية

ديلان توماس

مجموعة مقالات نقدية

باشراف

سي . بي . كوكس

ترجمة : ابراهيم جبرا

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد

كلمة المترجـم

أن يموت شاعر انكليزي وفي أقل من سنتين تطبع مجموعته الكاملة تسع أو عشر مرات كان شيئاً مذهلاً حقاً ! فالمعروف ان الشعراء في العالم الغربي، مهما اشتهروا ، لا تباع من دواوينهـم ، عادة ، عبـر السنـوات الطـوال إلا طبعـات محدودة . والأشد إذهالاً ، أن يكون هذا الشاعر قد اعترف النقّاد وغير النقاد أنه أصعب الشعراء لغة وصورة وتركيباً في اللغة الانكليزية منذ قرون . اذن فقد خرق ديلان توماس بذلك قواعد النشر والشعبية ، كما خرق قبـل ذلك قواعـد اللغـة وتقاليد الشعر .

لقد كان من حسن حظي انني ، بعد أن واكبته ، وأنا طالب جامعي ، منذ بدايات شهرته في مطلع الاربعينات ، شاهدتـه أخـيراً في أواسـط عام ١٩٥٣ في جامعة هارفرد ، حين جاء يقيم أمسية شعرية فيها . ورغم ان من تقاليد الأمسيات الشعرية في الجامعة أن تكون مجانية ومفتوحة للجميع ، وألاّ تزيد كثيراً على الساعة الواحدة إن لم تقلّ عنها ، فقد كانت أمسية ديلان توماس بتذاكر تشترى مقدّماً ، وكان الجمهور كبيراً . وبعد أن قرأ الشاعر قصائد له ولشعراء آخرين لأكثـر من ساعة ونصف الساعة ، بقي المستمعون في مقاعدهم يطالبون بالمزيد . وأعطانـا المزيد ، لساعة أخرى على الأقل . وخرجنا من القاعة كالمخمورين ـ مخمـورين بهذا الصوت الراعد ، الهامس ، اللاعب بذبذبات الحنجرة لعباً لا يوازيه براعةً إلاّ

دفقة بالألفاظ وبعثرته للمعاني التي بدا وكأنه يوصلها إلينا عن طريق هو حتماً غير طريق العقل . إن كان ثمة سحر ، فلا أنكر انني اختبرته في تلك الأمسية .

كان ديلان توماس قصير القامة ، ولكن له وجهاً لا ينسى : وجهاً يمتزج فيه الملاك والشيطان امتزاجاً فذاً . عيناه الواسعتان قد تحلمان أو تبتسمان ، أو تكفهرّان وتطلقان الشرر ـ تبعاً للكلمات الدافقة من شفتيه ـ فيتناوب الملاك والشيطان حضوراً يُرى ، ويسمع ، ثم يندمجان مرة أخرى.

وكان معروفاً أيامئذ انه لا يرقى المنصّة لقراءة الشعر إلا بعد أن يشرب عدة زجاجات من البيرة ـ بل إنه كان أينما ذهب ، يحمل بضعاً منها في معطفه الكبير ، خوفاً من ألاّ يكون هناك من يسعفه بالشراب ، اذا أراد! ولكنه حالما يواجه جمهوره ، ويقلّب أوراقه ، يتوقد ذهناً ، ويكون في الذروة من صحوه . واذا ما انتهى من الشعر ، وتبدّد الجمع ، ما همّ أحداً ما الذي يحدث له . . . بعد أن رأيته في هارفرد بأربعة أشهر ، وكان في جولة أخرى من قراءاته الشعرية ، مات ديلان توماس في نيويورك ـ من أثر الخمر ، وهو في التاسعة والثلاثين من عمره ، وفي قمة العطاء من موهبته .

كنت موقناً منذ البداية أن شعر توماس لصيق الجذور والفروع بلغته ، بحيث تستحيل ترجمته . وترجمة أي شعر ، أصلاً ، تكاد تكون مستحيلة إذا أراد المترجم لا نقل المعنى وحسب ، بل الهزة النفسية الغامضة التي تملأه . وأما هذا الشاعر ، الذي يجعل من غموض التراكيب اللفظية واستدرار القرائن المشحونة ما يفرقع كالانفجارات المتوالية في ذهن القارىء أو السامع ـ فان كلامه يبقى متحدّياً لكل نقل . بل إن تفسيره حتى بالانكليزية يبدو دائماً عملية عاثرة ، ومغرقة في الحيرة . وقد حاولت ايامئذ وترجمت قصيدته « في صنعتي أو فني الزّعول » In My Craft or Sullen Art (ونشرتها على ما أذكر في أحد اعداد مجلة « الأديب ») ، لاعتقادي أنها اكثر انصياعاً من غيرها . ولكنني قررت عندها أن تكون تلك اول

وآخر قصيدة له أنقلها الى اللغة العربية .

ولم أدر أنني بعد أعوام كثيرة سأقبل عليه بحماس متجدّد ، وتصميم على مجابهة التحدّي في سحره اللفظي ، وذلك بترجمة هذه الدراسات التي يجدها القارىء بين يديه . غير أنني هنا في حماية أربعة عشر ناقداً يتحدثون عن افتتانهم وصعوباتهم معاً في مجابهة ديلان توماس ، ولو أنهم يكتفون بالاستشهاد بنصوصه ، بينما أنا عليّ أن أترجمها ، بكل ما استطعت من حب وفهم لصنعته وفنه الزّعول . ولا أنكر أن مجابهتي له ، بصحبة فئة من أبرع نقّاد الأدب الانكليزي المعاصر ، أجهدتني كثيراً ، ولكنها متّعتني كثيراً أيضاً .

فاذا وجد القارىء شيئاً من العنت في ما سيقرأ ضمن المقالات هنا من شعر أو نثر لديلان توماس ، أرجو أن يكون في شروح النقّاد ، وفي تساؤلاتهم ، وأحياناً في تهجماتهم ، ما يعينه على اختراق العنت ، وبلوغ بعض من تلك المتعة ، على الأقل ، التي عرفتها ـ وعرفها مئات الألاف من قرّائه .

ومهما يكن من أمر ، فان القارىء سيجد في المقالات من التباين في وجهات النظر ، ومن الحذق في المقتربات النقدية ، ما يعطي الكتاب قيمة إضافية : إنه محاولة جادة عديدة الأبعاد لتقييم شاعر كبير ، ولكنه في الوقت نفسه حديث مستفيض عديد الأوجه عن قضايا التعبير الفني وصلتها بالحياة ، متمثلة في رجل عاش ومات لفنه .

جبرا ابراهيم جبرا

مقدّمة
بقلم
سي . بي . كوكس

« مُنْتَشــــياً بالنغم ، ما هَمَّهُ ما تعني الكلمات . . . » هذا الرأي الذي عبر عنه روبرت غريفز في احدى محاضرات كلارك في جامعة كمبردج لعام ١٩٥٤ - ١٩٥٥ ، كان شائعاً بين المعقّبين الأوائل على ديلان توماس . وقد قدّم غريفز في تلك المحاضرة جنيهاً استرلينياً لكل من يستطيع أن يحدد معنى مطلع قصيدة توماس « إن كان رأسي آذى منبت شعرة » . وعندما انبرى م. هودغارت مطالباً بالجنيه ، مقدّماً تأويله المشهور بأن الجنين في الرحم يخاطب أمه ، بقي المحاضر غير مقتنع بما سمع .

لو تقدّم غريفز بمثل هذا العرض اليوم ، لرأى أمامه طابوراً من التلاميذ يطالبون بالدفع . فما عليهم إلا أن يراجعوا القصيدة في الكتاب المفيد الذي أصدره وليم يورك تندول « دليل القارىء لقصائد ديلان توماس » (١٩٦٢) ، حيث يرد القول بأن « ليس ثمة في شعر توماس ما هو أوضح من هذا النقاش بين الجنين والأم. » وتندول في مقدمته يذهب الى الرأي بأن « قراءة النصوص ومقارنتها تثبتان أن ديلان توماس عقلاني ومنظّم كأي شاعر منذ الكسندر بوب. »

إن كتاب تندول يدلّل على التغيّر الكبير الذي طرأ على الموقف النقدي في السنين العشر الأخيرة . لم يكن بوسع المعجبين الأوائل بشعر توماس ان يفهموا

قصائده ، ولكنهم جدوا فيه شاعراً ملهماً ، تهزّهم موسيقاه وبلاغته فيرون رؤ ى كرؤ ى القيامة . و' . أعلنت إيدث سيتويل : « ليس ثمة صوت يشبه صوته . الروح هي روح بدايات الخليقة : ليس هنا قضية خيال منفصل ، او ابتكار . فمن أعماق الكينونة ، من جذور الدنيا ، صوت يتكلم . » (١٩٥٨). أما النقاد المعادون ، أمثال جفري غريغسون في مقاله « لشدّ ما تدهشني بهلوانيّاتك » ، وكتّاب مجلة الدراسات الانكليزية « سكروتيني » (« تمحيص ») ، فكانوا يجدون من السهل محاربة مثل هذا الحماس باتهام الشاعر بعدمَ التماسك . وغريغسون يرى ان قصائد توماس « تنتشر دونما رابط ، تحت الزنّار » ، وان « كلماته تتصاعد كالفقاقيع في خلط عشوائي . »

هذا المدح وهذا القدح ، كلاهما ، يبدوان الآن مبنيَّينْ على معرفة خاطئة . لقد تبينّ ، وبخاصة بعد نشر رسائل الشاعر إلى فيرنون وطكنز عام ١٩٥٧ ، انه كان صانعاً بارعاً للايقاعات والبُنى الشعرية المعقدة ، وليس ذلك فحسب ، بل كان يهمه جداً ما تعني الكلمات . ترينا مناقشاته مع وطكنز انه كان يعلم بالضبط اي تأثير يتقصّد ، وهي تبرّر إلى حد ما مطالبته بأن تقرأ قصائده « حرفياً » . وتدل دفاتره في مكتبة لوكوود التذكارية ، في جامعة ولاية نيويوزك في مدينة بافالو ، مدى دقته في مراجعة ما يكتب . وكُتبت في الآونة الأخيرة عدة أطروحات ساعدت في توضيح الكثير من غوامض شعره . ومن أفضل الدراسات النموذجية التي من هذا القبيل رسالة هـ . هـ . كلاينمان « سونيتات ديلان توماس الدينية » (١٩٦٣) ، التي تحوي دراسة مفصّلة للخلفيّات التي استقى منها توماس صوره الشعرية . وهكذا أخذ يتبدّى لنا ديلان توماس جديد ، مغايراً للشاعر الويلزي المتشدّق الصاخب الملهم الذي كان يُرى في صوره المبكّرة .

غير أن فهم توماس الجديد هذا لا يعني أن الجدل حوله قد انتهى . فالطلبة الاكاديميون قد يسهل عليهم أن يعتقدوا أن نفاذ بصيرتهم المتزايد في معانيه لا بدّ أن

يقودهم إلى تقدير أعلى لشعره . والذي حدث هو أن ردّ فعل لشعره بدأ حال موته عام ١٩٥٣ ، وأخذ الكثيرون من شعراء الخمسينات الشباب ، ولا سيما في انكلترا ، يشعرون أن تجاربه في التراكيب اللغوية والصور الشعرية لا تخلو من تبجّح وتظاهر . وقد كان ديلان توماس هو المعنيّ عندما قال روبرت كونكويست في مقدمته لمختارات من قصائد « الحركة » - « أبيات جديدة » (١٩٥٦) - حين نعى على شعراء الاربعينات أنهم « تشجعوا على اعتبار أن واجبهم هو ايجاد ترتيب ما لصور الجنس والعنف المستقاة مباشرة من اللاوعي ، أو استحضار سذاجات وحنينات الطفولة دونما تعليق . » وأظهر ان الشعراء الذين اختار قصائدهم لمجموعته ما عادوا يبحثون عن لغة جديدة تمثل العناصر المتصارعة في لاوعيهم ، أو فوضى المجتمع الجديد ؛ بل إنهم يرجعون الى اشكال الايصال « العقلانية » . هم لا يرون أنفسهم كشعراء ملهمين ، بل كأناس بشر يتحدثون الى بشر - وهذا كان ردّ فعل لاسلوب توماس ، كما كان تمرّدا على النظريات النقدية التي أتى بها تي. أس. اليوت وفن ما بعد الرمزية . وقد اتهم دونالد ديفي ، في كتابه الرائع « الطاقة البيانية » (١٩٥٥) ، شاعرنا توماس بانغماسه في « التراكيب اللغوية الكاذبة » ، واهماله واجب البيان والافصاح ، فراحت الأشياء التي يشير اليها ، تتهاوى عشوائياً ، ولا يمكن تحديد هويّاتها . من المؤسف اننا لم نستطع ان ندخل كلام ديفي عن توماس في هذه المجموعة ، لأنه شديد الايجاز ، وشديد الارتباط بالمحور العام لأطروحته . . وقد وضع ديفي ، توماس في مصفّ أولئك الشعراء المعاصرين الذين اخفقوا لأن قصائدهم تتداعى الى وحدات غير متصلة . فالجُمل التي تبدو أنها تندفع الى الأمام زمنياً بواسطة أفعالها ، لا تندفع ، لأن القصائد تتقدم بالتكرار وليس باقامة ترتيبات للتراكيب اللغوية بين البداية والوسط والنهاية . ويرى ديفي أن تخلّي الشاعر عن التركيب النحوي للغة (Syntax) انما يدلل على تزعزع عصبه ، « وفقدان ثقته في البنية المفهومة للعقل الواعي ومشروعية فاعليته . »

لا بد أن يعتمد موقفنا من نقد دونالـد ديفـي ، إلى حد بعيد ، على مدى تعاطفنا مع الرأي القائل بأن توماس لم يكن له ان يعبّر عن الفوضى التي نعيشها إلاّ بالخروج تماماً على أشكال القول التقليدية . عند قراءتنا الأولى للقصائد الباكرة يوحي الينا بريقها الظاهر بطاقة عنيفة ، جامحة . ولكن ، كما يتساءل روبرت م. آدمز في مقاله عن كراشو وتوماس ، « هل يمكن الدفاع عن موقف جمالي يقول إن الشاعر في غِنى عن تزويدنا ببنية تتألف من الحالة الذهنية ، أو النبرة ، أو الصور المجازية ، أو الترتيب الزمني ، أو النص الخاضع لقواعد النحو ، ما دام كل مقطع في قصيدتـه مبنياً على ما يكفـي من التقابـلات المتوتـرة العنيفـة؟ » إن تبـريرات التجديدات التقنية في أسلوب ديلان توماس ترجع غالباً الى رسالته المشهورة إلى هنـري تريس ، حيث يؤكد أن قصائـده تتنامـى من خلال سلسلـة من الصـور المتناقضة . هذه النظرية ، كما يوضّح جون بيلي ، تبدو قوية الوقع ظاهرياً اكثر مما هي بالفعل ، غير أنها تكشف ولا ريب عن هوس توماس بتداخل الخلق والهدم ، الحياة والموت . إنه ليتساءل في القصيدة تلو القصيدة عن معنى تكوينه ، خلقه . ويقدّم لنا هذا الصراع ، وبخاصة في أوائل شعره ، عن طريق تلاعبه وتورياته ، بكلمات مثل « دودة » أو « مبزّر » Seedy ، وعن طريق قصائد حوارية كتلك التي مطلعها « أرى صبيّةَ الصيف » ، وعن طريق « حرب » تتواتر بين صور شعرية متضّادة . فلا تُنمّى الثيمة منـطقياً ، لأن التقـدم في القصيدة يتحقـق بواسطـة التلاغب اللفظي ، والتكرار ، ونغمة التعـزيم . أمـا هل يحقـق تومـاس في هذه القصائد أية سيطرة « عقلانية » ، كما يقول تندول ، فيبقـى سؤالاً بغـير جواب قطعي . ولسوف نرى جون بيلي ، في المقطع المجتزأ من كتابه « البقاء الرومانسي » The Romantic Survival ، والمدرج في مجموعتنا هذه ، يتفحّص هذه الطريقة في النظم بعناية كبرى ، وأحكامه النهائية من أحسم ما نشر حتى الآن بهذا الصدد.

وهذا يؤدّي بنا إلى مشكلة نقدية أخـرى . في قصائـده المتأخـرة ، أمثـال

« قصيدة في تشرين »، و« تل السرخس » و« فوق التل السير جون »، حقق توماس صفاءً واشراقاً جديدين ، وشعر العديد من القرّاء أنه في الأربعينات جعل أخيراً يحلّ مشكلاته التقنية . ومع ذلك فان وليم امبسون في مراجعة لقصائده أعدنا طبعها في هذه المجموعة ، يعترف بأنه يفضّل القصائد الغامضة المبكّرة . هل صحيحٌ أن توماس في قصائده تلك اكتشف شكلاً يوصل الحسّ بالتوتر والضغط الذي كان يملأ حياته ، وأن قصائده المتأخرة تنسحب من مشكلات كتلك إلى الحنين الى زمن مضى؟ أم أن القصائد المتأخرة تخرج من الرحم والقبر إلى وضح النهار؟

كاتب انكليزي آخر ، دافيد هولبروك ، انتقد مؤخراً الدوافع السيكولوجية اللاواعية التي تبطّن غموض توماس . هناك ما يدل على ان قصائده كانت ، كلما ازداد تنقيحاً لها ، تزداد غموضاً . وصحيح أيضاً أنه بقي لعشرين سنة غير مفهوم لدى معظم الشعراء والنقّاد المدركين في زمانه . وحتى تندول ، مع كل قدرته على الفهم والايضاح ، يضطر الى الاعتراف بأن بعض القصائد ما زال عسيراً على فهمه . وكان معظم المستمعين المسحورين بتلاواته الملهمة لا يعرف بالضبط ما الذي تقوله القصائد. ويقول هولبروك في كتابه « ديلان توماس والتشتيت الشعري » (١٩٦٤)، إن الشاعر انما طوّر صوره المستقاة من الارحام والقبور ، والجنس ، والرمم ، كواسطة لحماية نفسه من واقع الحياة الراشدة . فرغماً عن عناية توماس بتهيئة كتاباته ، فان قصائده تخلق جوًّا من « الملوسة » او « الفنتزة المشتّتة ». لقد اخترع «بربرةً تخفي طبيعة الواقع عن نفسه وقرّائه ـ فكانت في إثارتها اللفظية بالذات ، في لا معناها بالذات ، تمثل له ولقرائه عودة مُرْضية إلى أوهام تلك المرحلة من الطفولة التي نميل فيها إلى مقاومة المصاعب والخسائر المزعجة التي تنجم عن تنامي الحس بواقع الحياة. »

وواضح ان هناك بعض الدليل على حجة هولبروك هذه في ان توماس لم

يستطع يوماً أن يقبل علاقة جنسية ناضجة . يبدو أن ضميره البروتستانتي الويلزي أصيب بصدمة وقرف من أولى تجاربه مع النساء ، وبقي طيلة حياته يحس بأنه مدفوع بدوافع جنسية جامحة . ومقالبه الشهيرة واغراقه في الشرب أيضاً توحي بأنه كان يعاني من ضرب من الاغتراب العصابي عن الحياة العادية . غير أن هولبروك يغالي كثيراً حين يتهم توماس باختراع « بربرة » يخفي بها مشكلاته النفسية . فلقد اكتسب الشاعر معرفة شعبية بفرويد ويونغ ، ولنا أن نتحجج بأن فهمه للسطوة اللاعقلانية التي للجنس على حياة البشر ، انما كان فهماً واقعياً . يدرج هولبروك في قائمة من القصائد التي يجدها خالية من المعنى ، قصيدة « حب في المصحّ » Love in the Asylum . صورة دار المجانين في هذه القصيدة يستخدمها الشاعر لكي يرسم الطريقة التي يغزو الجنس بها الذهن :

غريبٌ جاء
يشاطرني غرفتي في الدار، في رأسه لوثة ،
فتاة مجنونة كالعصافير. . .

وتمثل الصور المجازية في القصيدة عن عمد التشويش الذي يحدثه الجنس ، والوهم ، والغيرة والمعاناة ، وامكانية الرؤية . والمعنى المزدوج في العنوان ، باعتبار الحب ملجأ ، وداراً للمجانين ، يلخّص الصراع في موقف توماس من الجنس . وفي كوابيسه الشخصية ، دار مجانين حياته العادية ، يقحم الجنس نفسه ، لا عقلانيًّا ومخبَّلاً . ومع ذلك فانه يقول إنه بين ذراعي المرأة قد يهرب إلى « الرؤية الأولى التي ألهبت النجوم . »

كان ديلان توماس في الثلاثينات يقرأ المجلة السريالية Transition (« انتقال ») ، وفي عام ١٩٣٦ زار « المعرض السريالي الدولي » في « نيو بيرلنغتون غاليريز » في لندن . واشاراته الكثيرة الى الأحلام والجنون في شعره ونثره

كليهما تعكس هذا الاهتمام باشكال الفن اللاعقلانية . وقد زوّدت فنتزات الرواية القوطية رومانسيي القرن التاسع عشر بوسيلة لتصوير العواطف العنيفة التـي لا تعترف بها تقاليد مجتمعهم : وهكذا فان الاشباح ، والفمبيرات ، والساحرات ، تصور القوى الكابوسـيّة التي تتحكّم بالانسان . وهذه القوى الغيبيـة تقرن في الأغلب بالجنس ، ولكن هناك ايضاً عدداً من القصائد حيث يتكشّف الشاعر عن رد فعل رهيب لجنون الحرب . فقد ولد في تشرين الأول ١٩١٤ ، في الزمن الذي كان فيه شباب أوروبا على وشك السقوط قتلى بالملايين في الجبهة الغربية :

حلمت بتكويني جنيناً ومتُّ ثانيةً ، والشظايا
تُقحَم في القلب الزاحف ، ثقباً
في الجرح المخاط والريح المتخثرة ، والموت
مكموماً على الفم الذي يأكل الغاز .

وهكذا فان ولادته كانت تمثل لتوماس ذلك المزج بين قوى الخلق والدمار في الطبيعة ـ وهو موضوعه الدائم . واذ أثار فيه الرعبَ والاشمئزازَ ما في الحربـين الاثنتين من عذاب وتقتيل ، وجد من الصعب ان يفرض أي منطق عقلاني على هذا الرعب . ووجد خياله تعبيراً أقرب الى نفسه في الصور المتضادة والمتناقضة .

غير أن توماس في كتاباته قاوم جاذبية السريالية وكافح ضد الإذعان المطلق للفوضويّ واللاعقلاني . لقد كان يبحث ، في نثره وشعره على السواء ، عن فهم الذات ، وبالتـالي فان أعمالـه تقـدّم لنـا صوراً متـكررة للفنّـان . إنـه في حثـه واستنخائه ، وايماءاته الشاعرية الكبيرة ، وايقاعاته الملحّة ، يجهد في ارغام قرّائه ونفسه على قبول الحياة والرضى بها . وفي أخيلته الصاخبة ، ولَذَعاته ، وضروب مرحه ، يطرد قوى الظلام من النفس ، أو يحتويها على الأقلّ ضمن نطاق لا تجرأ على تخطّيه . فكما أن الترتيب المعتنى به للمقاطع والقوافي يتضارب مع ردة الفعل

العصابية للجنس في « حب في المصحّ » ، هكذا نجد أن التلاعب اللفظي والنشوة اللغوية في شعره تضاد بمفعولها صور العقم والاشمئزاز . يـرى امبسون أن الشاعر في قصيدته « رفض للبكاء على طفلة ماتت حرقاً في لندن » ، « يقول إنه لن يقول ما يقول. » فرفضه الرثاء هو ضرب من الرثاء . وهكذا فإنـه في تأكيداتـه ، كما في قصيدتيه « ولن يكون للمـوت سلطـان » و« لا تدخـل يا حبيبـاً ذلك الليل الكريم » ، انما يطلب المستحيل . قد تبلغ به بلاغته أحياناً حد الهستيريا ، غير أنه مصمم على الخلق ، على بناء فُلْكه على طوفان الحياة . ولئـن تتناوشـه كوابيسـه الشخصية ، فانه يبحث عن وسيلة للسيطرة على الذات ، وعن حياةٍ يحتفل بها . والناقد كارل شابيرو يجد فيه الدلائل على ذهن منفصم ، خالطاً بين القرف الجنسي والنشوة الجنسية ، بين التطهّر الديني والصوفية ، بـين المَرَضّي والمليء بالفـرح . ويقدّم جون بيلي التبرير النهائي لهذا الصراع في كتابات توماس :

« في الوقت الذي بدت فيه لغة الشعر وكأنها على شفا التمزّق بين صخب السريالية الخالي من المعنى من ناحية ، وبين الدقـة الـواعية لذاتهـا لدى الشعراء المتأثرين بالنظرية الوضعية من ناحية أخرى ، حقق ديلان توماس توازناً بين الاثنتين في أفضل قصائده ، محافظاً في الوقت نفسه على الانفصال بينهما - بل لافتاً نظرنا الى ذلك . »

- ٢ -

تُسْتهلّ مجموعتي بمراجعة حيوية لديوان « المجموعة الكاملة » كتبها جون وين عام ١٩٥٣ لمجلة صغيرة . يتبعها مقال تقديمي مفيد آخر ، يمتدح فيه كاتبه دافيد ديجيز احتفال الشاعر الجريء بالحياة . ويأتينا جون أكرمان في مقاله بأحدث تحليل للأثر الويلزي في أعمال توماس . وقد أشار جون وين ، في مراجعة ممتازة لكتاب آكرمان ، إلى أن النّقاد الانكليز المعادين لتوماس يعترضون في الغالب على « ويلزّيته » ـ « عاطفيته الصريحة ، ايماءاته اللفظية العريضة التي تبدو لهم مجرّد تنطّع ، سروره البالغ في الصنعة المعقّدة ، وفوق ذلك كله نغمته الشعرية الأشبه بالنبوية . » وقد سبق أن تفحّص جفري مور هذا الاثر الويلزي في مقالة قيّمة . وآكر من يبحث تفصيلياً مفهوم الشاعرالنبوي في ويلز ، وأثر اللاانضواء ، وعلاقة ديلان توماس بالشعراء الانكلو ويلزيين الآخرين .

أما مقال إيلدر اولسون « شعر ديلان توماس » فكان أول دراسة معمقة للغة توماس ، والدارسون مؤخراً ، من أمثال كلاينمان ، قد طوّروا وحدّدوا مقولات اولسون النافذة ، غير أن الفصل الأول من دراسته الذي أدخلته في مجموعتي هذه يطرح الأسئلة الرئيسية . وهو مثير بوجه خاص في تحليله للغرابة والقوة الهائلتين في خيال توماس . وقد ظهرت في أعقاب كتاب اولسون ، في مجلة Explicator (« الشارح ») وغيرها ، تحليلات كثيرة للقصائد . والتأويل الذي تقدمه وينيفرد نووتني لقصيدة « كان ثمة مخلّص There was a Saviour » ، من كتابها « اللغة التي يستخدمها الشعراء » ، عميق ونفّاذ في بحثه بشكل خاص . إنها تتفحص

بالتفصيل « كل مؤشرات التأويل التي ابتناها الشاعر داخل قصيدته ، » وتنتهي الى الرأي بأن هذا الضرب من الشعر الزاخر بمعانيه يعين اللغة الانكليزية نفسها على التوسّع . يلي ذلك تحليل رالف مود الممتاز لقصيدة « فوق تل السير جون » Over Sir Jon's hill . وقد وطّد رالف مود مكانته كواحد من أبرز دارسي توماس ، وفصله هذا من كتابه « مداخل إلى شعر ديلان توماس » يوضّح أهمية رؤية القصائد المنشورة ضمن منظور المعرفة التفصيلية لمخطوطات الشاعر. وقد أعقبنا مراجعة وليم امبسون المشهورة للمجموعة الكاملة و« تحت غابة الحليب » ، التي نشرها في مجلة « نيو ستيتسمان » برأيين متضادين لـ « تحت غابة الحليب » ، احدهما بقلم ريموند وليامز والآخر بقلم دافيد هولبروك ، وكلاهما يأخذ بنظر الاعتبار تأثير جيمز جويس ، ولكنهما ينتهيان الى نتائج متباينة جدا حول قيمة هذا العمل . وتقدّم لنا أنيس برات مقالاً كيفتهخصيصاًلسلسلة« آراء القرن العشرين » (وكتابنا هذا حلقة منها) ، تتناول فيه اعمال توماس النثرية كلها . ويستمر روبرت م. آدامز باستقصاءات النقاد الذين يرون متوازيات ذات معنى بين توماس والشعراء الميتفيزيقيين فيقارن بين توماس وكراشو ، ويطرح أسئلة أساسية حول ذوقنا الراهن بتحبيذ المتناشز والغروتسكي في الفن . ويهيء لنا جون بيلي خلاصة بارعة للمشكلات التقنية في كتابات توماس ، ويأتي التقييم الرائع والشامل لانجاز شاعرنا ، بقلم كارل شابيرو ، كأفضل ختام لكتابنا .

لئن نجد أن النقد الآن لأعمال توماس مليء بالتفسيرات والنفاذات الجديدة ، فان شعره يبقى مشوّشاً ، مقلقاً ، وغير خاضع لتفسير نهائي . مثلاً : يجد العديد من المعقبين هذا البيت : « ينبجس الضياء حيث لا شمس تشرق » جميلاً لا ينسى ، ولكنهم يخفقون كلما حاولوا تفسير السبب . إن توماس يقدّم منظراً طبيعياً ، خالياً من الحياة ، خالياً من الخصب الذي ينجم عن الشمس ، أشبه بكوكب غريب في قصص الخيال العلمي . هنا ينبجس الضياء : في هذا القفر

الفسيح ، النموذجي بالنسبة للتجربة المعاصرة ، ربما كان ثمة شيء من الوضوح ممكناً . فالصورة تحوي تناقضاتها وترفض الحلّ بينها . التفسيرات ناقصة : ولذا ، فلربما بقي شعر توماس ، بعد أن نصبح نحن نقاده في القرن العشرين نسياً منسيّاً ، مستمراً في إثارة النقاش والجدل ، وفي إعطاء المتعة « دوماً ما دام الأبد . »

ديلان توماس

مراجعة لديوانه « المجموعة الكاملة »

بقلم

جون وين

ليست مراجعة * هذا الديوان ، بالمعنى الشائع ، بالمراجعة قطعاً . إننا نجد فيه القصائد التي عرفناها جميعاً أعواماً طويلة ، وهي التي مُحِّصت ، وامتُدحت ، ولُعنت ، ورُفضت ، وعُبدت ، طوال الحياة الراشدة لرجل كان عمره أقل من خمس وثلاثين سنة . وما « مراجعتها » إلاّ تقديمها لمن حولنا ، واعطاء كل ناقد الفرصة ليقول أين يقف هو شخصياً من كتابات ديلان توماس .

معظم الناس قالوا قولتهم . وإذا أراد المرء أن يكلف نفسه قليلاً ، فبوسعه أن يجعل هذه فرصة طيبة لمسح ما قيل حتى الآن . ولكن أشك في أن تكون خلاصة كهذه ، وفي هذه المرحلة ، ذات نفع أو متعة : فشتّى ضروب الأخطاء النقدية قد حصلت في معالجة هذه القصائد ، ولسوف تحصل في المستقبل ولا شك ، وهذا كل ما هناك . ساند البعض توماس في الأصل وكالوا له المدح ، فانبرى لهم بهجوم وحشي اولئك الذين شعروا أن الأمر قد تخطى حدود اللياقة ،

* « Dylan Thomas: A Review of his Collected Poems, from **Preliminary Essays** by John Wain. Macmillan and Company, 1957.

وما كاد عام ١٩٤٦ يحلّ حتى أخذ الناس يشعرون أن النقاد إنما يخاطبون بعضهم بعضاً ولا يخاطبون الجمهور ، وأنهم بالتأكيد ما عادوا يكلّفون أنفسهم عناء النظر في القصائد . وقد اضحت نيران الأسلحة الصغيرة الآن من الشدة بحيث لا بدّ أن يُصلى بها كل من يُبرز رأسه من أية جهة كانت . فمثلاً ، عندما كتب هربرت ريد عبارته الشهيرة « ليس في الامكان مراجعة هذه القصائد : ليس في الامكان إلاّ الهتاف لها » (عن « خمس وعشرون قصيدة ») ، انصبّ القدح والهزء انصباباً عنيفاً ، حتى ما عاد يجرأ أحد اليوم أن يكون على مثل هذه الصراحة ، مهما يشعر بدافع قوي لمدح توماس . وهكذا نجد ، مثلاً ، ناقداً في احدى جرائد الأحد يقول : « ليس من الضروري أن يكون المرء غريب الأطوار » ليقول إن توماس أعظم كاتب حي يكتب الشعر الانكليزي ـ والذي عناه هو أن ذلك رأيه ، ولكنه لم يجرأ على التصريح به دونما مواربة لئلا يبرز إليه أحد اعداء توماس الأفظاظ ويضربه ، فلجأ إلى إلباس رأيه بتعديل لا معنى له . وفي هذه الحالة بالذات ، طبعاً ، لا حاجة بنا إلاّ إلى القول : كلا . إذ من غرابة الأطوار ، بل ربما وقلة الادراك ، أن يدعو امرؤ ديلان توماس اعظم كاتب حي يكتب الشعر الانكليزي ما دام اليوت يكتب ، فضلاً عن اودن ، وغريفز ، وبضعة آخرين . وفي الطرف الأقصى الآخر لدينا المعاملة المشينة التي قامت بها مجلة Scrutiny (« تمحيص ») تجاه توماس ، ويؤسفني أن اقول إنها نموذج من سجلها الرديء بصدد الشعر المعاصر عامة . ولعل للمسألة مغزاها حين نجد أن أفضل مراجعة لهذه المجموعة ظهرت في مجلة New Statesman (« السياسي الجديد ») ـ وهي مجلة لن تقول عنها « سكروتيني » كلمة خير واحدة .

ولكن عليّ بالمضّي في مهمتي ، وهي الافصاح بايجاز عن موقفي من مسألة ديلان توماس . إني اعتقد أنه شاعر قوي ، أصيل ، جريء ، فاخر ، ولكنّ في كتاباته عيبين اثنين . الأول ، مادته المحدودة الى حد المصيبة . فهو لا يعالج في

واقع الأمر إلاّ موضوعات ثلاثة : (١) الطفولة ، وما يقترن بها من موضوع تذكر الطفولة ؛ (٢) الأحشاء ؛ (٣) الدين . والموضوع الأول يجيد الشاعر التعامل معه ، ولن يستطيع أحد أن يكتب ما هو أفضل من قصته « صورة الفنان ككلب شاب » ، من حيث قولها كل ما يمكن أن يقال عن النشوء والترعرع ، وإذا اضفت إليها القطع الشعرية المتصلة بها ، وبخاصة « قصيدة في تشرين » ، الشبيهة بشعر وردزويرث ، وجدت أنه لم يبق في الواقع شيء تفعله . والموضوع الثاني ، الأحشاء ، موضوع مهمّ بالطبع، والقصائد الباكرة ، بهدسها بالتشريح والأحاسيس الفيزيائية المباشرة ، قصائد فاخرة وقيّمة ؛ ولكن هنا أيضاً لك أن تقول الكلمة الأخيرة ، وبسرعة . فتوماس لم يضف شعراً غزلياً جيداً يذكر إلى اللغة ، لأنه يبدو دائماً وكأنه يعالج الحب كمسألة افرازات غُددية وتمازج سوائل ، وهذا صحيح إلى حدّ ، فقط . أما الموضوع الثالث ، الدين ، فيبدو لي أنه أسوأ ما حاول توماس : إنه لا يفلح أبداً في جعلي أحسّ أنه يفعل اكثر من أنه يرفع ابهامه لعله يأخذه معه . فهو موضوع يسعفه فقط في تلك القصائد التي تكتفي بترك كل قضية مهمة لحَسْم القارىء : « ليس ثمة موت آخر ، بعد الموت الأول هذا» بيتٌ امتُدح كمثل على الغموض المحمّل بمعنَيينْ (إما : « عندما تموت ، فتلك هي النهاية » ، أو : بعد هذه الحياة الفانية تأتي حياة الخلود ») ، وذلك أمر جميل ولا ريب . غير أن الشاعر إذا أراد أن يكون دينياً وجب عليه ، فيما أرى ، أن يكون اكثر تحديداً فيما يذهب اليه .

وهذا يقودنا إلى العيب الكبير الثاني الذي يُبقي شعر توماس على مسافة من العظمة : الاشتباه (وما اكثر الذين أفصحوا عنه !) بأن كتابته ، في القصائد « الأصعب » ، تكاد تكون تلقائية ، أوتوماتية . من الممكن أن نزوّد حتى أكثر قصائده شططاً « بمعنى » ما (أي بمحتوى يمكن التعبير عنه نثراً ، أو بمجموعة من محتويات بديلة من هذا النوع) ، ولكن يبقى الشك يساورنا : هل كان يهم

الشاعر حقاً أن يكون لما كتب أي معنى دقيق محدد ؟ وهذه بالطبع هي المسألة التي يجب أن تُحسم ؛ ولن نطمئن إلى أننا سندرك الجواب إلـى أن تكون كل واحدة من قصائده الغامضة قد استُقصيت استقصاءً تاماً . وفي هذه الأثناء ، نطالب بنقد أقلّ ثرثرة وكلاماً فارغاً ، نقد يتقيّد بالوضوح والأمثلة المعينة . وهذا الأمر ، في هذه الأثناء ، سيقلق القارىء الجاد . خذ مثلاً هذا البيت :

« وحين تجعلني الشمس وحيداً كصانع مقدس.»

لماذا تجعل الشمس الصانع المقدّس وحيداً ؟ أو ، ولنبدأ بالبداية : هل تجعل الشمس الشاعر وحيداً ، وحيداً كصانع مقدس ؟ والصانع المقدس ، بالطبع ، وحيد ، سواء أكان معنى العبارة (١) شاعراً دينياً بالتخصيص ، أو (٢) أي شاعر كان (« كل صانع مقدّس ») ، أو (٣) الله . الاقتراح الأخير جاءني من صديق قال إن البيت « بوضوح » يشير إلى الله وهو يخلق الشمس ، وشعوره بالوحدة لأنه اصبح هناك لأول مرة كون قائم من الممكن إقامة علاقة معه ، وبذا ظهرت فكرة الوحدة . ولكن إذا كان الأمر كذلك ، لماذا قال الشاعر « صانع مقدّس » ، ولم يقل « الصانع » ؟ وعند هذه النقطة ، هل يضرب المرء رأساً في الماء ، على أمل أن يبلغ الشاطيء الأبعد ، أم أنه يعود يائساً ليقول إن النتيجة هي أشبه بشعر يقوله سوينبيرن في يومنا هذا ، أشبه بمن يريد أن يسمعنا صوتاً تستلطفه الأذن ؟ من السهل ايجاد أجوبة على هذه الأسئلة وغيرها من حيث التأويل ، غير أنها (وعند هذه النقطة بالذات) ليس من السهل تنقيتها ، حين توجد ، من شوائب التصنع والافتعال .

وبهذه المناسبة اود هنا أن ابـدي بضـع ملاحظـات اعـارض فيهـا احـدى السخافات العنيدة التي تعتور النقاش كلما دار الحديث حول هذا الشاعر : وهي تلك الفكرة التي يطرحها أحياناً محبّذوه ومناوئوه على السواء من أنـه رجـل بسيط

موهوب بوحي إلهي - أشبه ببهلول يثير إعجاب المثقفين . وقد روّج هذا السخف عنه اقترانه في اذهان الجمهور بايدث سيتويل ، التـي لا تهمهـا طرائـق الـذكاء العادية . في حين أن كل من يقرأ قصائده بعناية يجد أنه يضع فيها الكثير من البراعة المألوفة ، والقدرة المدرّبة التـي تكسـب للـذي يتعـب بهـا خبـزه ، وتنجحـه في امتحاناته ، ولا يملأها بتلك الثرثرة الفنتزية « الشاعرية » « ذات البعد الرابع » ، وما ماثل ذلك من هراء . ويتضح ذلك من المهارة الفائقة التي هضم بها مؤثراته الأدبية ، التي أهمها هوبكنـز وييتس ، ولو أن فيه أيضاً خيطاً ظاهـراً من وليم امبسون (ضفره ببراعة مع أثر ييتس في احدى قصائده الجـديدة ، الثيانيل) . وديلان توماس ، إلى ذلك ، معارض ساخر من الدرجة الأولى - وذلك محكّ آخر للحذق الشعريّ المألوف (فليس ثمة بهلول كتب يوماً معارضة ساخرة ناجحة ، حتى لو افترضنا - وهو ما لا أصدقه - ان ثمة بهلولاً كتب يوماً قصيدة ناجحة) .

وإذا التفتنا إلى الناحية الايجابية وجدنا ، بالطبع ، ما في هذه القصائد من فخامة ، وسخاء ، وتناغم ، مع روعة ظاهرة ، طاغية . إن توازن القوافي البديع في « حديث الصلاة » أمر نحمد الله عليه ، وبخاصة عندما نذكر أن توماس بلغ سن الرشد الأدبية في زمن كان الشاعر الناجح النموذجي يكتب ابياتاً كهذه :

أنتم يا من تخرجون وحيدين ، على دراجات هوائية أو نارية ،
نازلين في شرايين الطرق على مركباتكم في نيسان ،
أو حزانى على شطآن بحيرات تعكس منحدرات التلال ،
جاعلين من الأوراق نيراناً ، وقد تساقطت آمالكم :
يا راكبي الدراجات ، أيها المشاة المترافقون ، الخارجون للتنزه ،
اللاجئون من المدن الملعونة والمناطق المدمرّة ،
اعلموا انكم تبحثون عن عالـم جديد ، عن مخلص ينشيء لكم
قُربى ضائعة ويعيد لكم تحقيق الذات في الدم .

ولنقارن بها أبيات توماس هذه :

ذات مرة كان لون القول
الذي نقع مائدتي على الناحية الأقبح من التل
وفيها حقل مقبع مقلوب استكانت فيه مدرسة
وتنامت رقعة سوداء وبيضاء من فتيات يلعبن انهيار بحر القول بلطف علي أن اوقفه
لكي ينهض الغارقون فتنة لصياح الديك والصراع .

أبيات توماس تميل إلى المبالغة في الغنى وشطارة التركيب (الحقل « مقبّع مقلوب » Capsized [1] لأن فيه مدرسة مستكينة ، والطلاب يلبسون القبعات ، وكذلك لأنها مائلة على جانب التل) ، ولكن المرء يغفر له ذلك حين يقارن ابياته بالمقطوعة الأخرى الملأى بالهراء ، والتي اخترتها من قصائد احد الشعراء ، ولم اقصد نبشها من أعماله الباكرة المجهولة . ففي نقد الأدب المعاصر لا بدّ أن تكون المعايير ، في جوهرها ، مقارنة . نحن لا نعلم ما الذي ستقبل عليه الأجيال القادمة ، أما أن قصائد توماس ستبقى ممتعة ومثيرة لأهل زمانه فأمر لا ريب فيه ، ولن يستكثره أحد عليه .

(١) التوريات الانكليزية يستحيل نقلها إلى العربية ، إلاّ بفقدان بعض المعنى . كلمة Capsized هنا ، تعني ظاهرياً « مقلوب » ، وجعلها الشاعر تعني أيضاً « آخذا شكل قبُعَة » Cap،شعر ديلان توماس ، كما سنجد ، زاخر بمثل هذه التوريات . ـ المترجم .

شعر ديلان توماس

بقلم

دافيد ديجيز

لقد انتج موت* ديلان توماس المفاجىء ، والواقع قبل اوانه ، عدداً هائلاً من المراثي ومقالات التقدير على كلا جانبي الأطلسي . كان توماس أكثر شعراء زماننا شاعرية . كان يتكلم ، ويلبس ، ويتصرف ويعيش ، كشاعر : لا مبالياً ، ناريّاً ، مشاغباً ، بريئاً ، ماجناً ، وكثير الشرب . وشعره كان كذلك رومانسيّ الهَوَج بحيث اذا طالعه حتى القارىء الذي لا يفهمه اعترف بأنه « شعر » . وقد كتب شاعر عمره ست وعشرون سنة رسالة في عدد شباط ١٩٥٤ من مجلة « لندن ماغازين » ، قال فيها إن توماس كان يمثّل « النمط الأعلى للشاعر » بالنسبة لجيله ، وان موت هذا الرجل السخي الجامح أوجد في عالم الأدب « ما هو أقرب الى الفزع » . وقد أجاب عليه في العدد التالي من المجلة شاعر في الحادية والثلاثين قائلاً إن كلامه صبياني وسخيف ، وإنه يأسف لما سماه « التصايح الممجوج » الذي أطلقه موت توماس في انكلترا وأمريكا . ربما كان ثمة عنصر من التصايح في المقالات الوافرة التي كتبت عن توماس ، غير ان الحكم النقدي الرصين أمر صعب

* «The Poetry of Dylan Thomas», from **Literary Essays** by David Daiches. Oliver and Boyd, 1956.

عندما يكتب الواحد منا عن شاب لامع ادركته المنية وهو في الـذروة من حياتـه الفاعلة (او في الذروة من وعده بما سوف يحقق - من يدري ؟) . وهل من شك في أن المبالغة في حسّ الخسارة لدى موت شاعر ما انما هي دليل عافية في أية حضارة ؟ أما الآن ، وقد زال حسّ الصدمة ، فلنا برصانة اكبر أن نطرح السؤال : أي ضرب من الشعر نظم ديلان توماس ، وما مبلغ جودته ؟

في كلمـة لقصائـده المجموعـة كتـب تومـاس : « هـذه القصائـد ، بكل خشوناتها ، وشكوكها ، واضطراباتها ، انما كتبتهاحباً للانسان وتمجيداً لله . . . » وفي القصيدة التي استهلّ بها المجموعة أعلن عن عزمه على الاحتفال بالعالم وكل ما فيه :

. . . إذ أنْحَتُ
ضوضاء الأشكال هذه
لكي تعلم أنت
أني ، أنا الغازل دوماً ،
أمجّد أيضاً هذا النجم ، والطير
هادراً ، والبحر وليداً ،
والانسان ممزّقاً ، والدم مباركا .
اسمع ! إني لهذا المكان
انفخ في البوق ،
من السمكة حتى التلّة المنتفضة !
وانظر ! اني ابتني الفلك المائج

بأقصى حبي
والطوفان يبدأ ،
من ينبوع الخوف ،

والرعب ، والغضب القاني . . .

هذا « البرولوغ » ، او المستهلّ ، تحيّة رائعة للعالم الطبيعي ، والانسان الذي هو جزء منه ، وقد يتصور القارىء المهمِل انه دفق انطباعي لهتافات احتفالية :

هلا ، يا حمامة الجؤجؤ والناي !
إليّ يا ثعلباً قديماً سيقانه البحر ،
يا بغاثاً ، يا أصغر الفئران !
فُلْكي في الشمس يغنيّ
في ختام صيفٍ أنعم الله عليه ،
والطوفان يزهر الآن .

غير أن الواقع هو أن هذه القصيدة التي تبدو تلقائية عمل مصنوع ببراعة في حركتين طول كل منهما واحد وخمسون بيتاً ، وقوافي المقطع الثاني تتفق رجوعاً مع قوافي المقطع الأول ـ اي أن البيت الأول ـ يجد قافيته في البيت الأخير ، والثاني في البيت الثاني بعد الأخير ، وهكذا طوال القصيدة ، فيكون البيتان المتواليان قافيةً الوحيدان هما البيت الواحد والخمسين والبيت الثاني والخمسين . وسواء التقطت الأذن هذه التقفية المعقدة ام لا ، فانها جزء من نسق بارع للمدّ والجزر ، للحركة وضد الحركة ، في أثناء القصيدة كلها . هذا الدليل الوحيد يكفي للبرهنة على ان توماس ، رغم مظهر التلقائية وحرية التداعي الذي تحمله قصائده لبعض القراء ، كان صانعاً جادا مخلصا ، يرتبط لديه المعنى بالنسق والنظام . ليس في الانكليزية شاعر حديث له حسّ أرهف من حسّ توماس للشكل او براعة اكبر وعيا من براعته في التعامل مع المقاطع والفقرات الشعرية ، تقليدية كانت ام جديدة أصيلة .

يجدر بنا أن نؤكد هذا منذ البداية ، لأنه ما زال هناك من يزعم أن توماس كان يكتب بلاغة ملهمة مجنونة ، وأن كلماته الرائعة ، المتهاوية ، المدوّمة ، كانت

تدفق من قلمه في فوضى أخاذة ساحرة . وقد جعل منه البعض النموذج الضد لأليوت ومدرسته ، رافضين بذلك التنظيم الذهني الذي عرفته العشرينات والثلاثينات ، من أجل رومانسية جديدة ، من أجل انعتاق فاتن من المسؤولية . وهناك ، من الناحية الأخرى ، اولئك الذين يبحثون في قصائده كأنها مجرد نصوص للعرض والتفسير ، متجاهلين ما فيها من نظام القوافي والنسق اللفظي والبصري المعقّد ، مركزّين فقط على ما في الصور من منطويات فكرية . والحقيقة هي أن توماس ليس بالرومانسي المُدَرْوِش ، ولا بالمصوّر الميتافيزيقي : انما هو شاعر يستخدم النسق والمجاز في صناعة معقّدة لكيما يخلق طقوساً احتفالية . إنه يرى الحياة سيرورةً دائمة ، ويرى فعل البايولوجيا تحويلاً سحريا ينتج الوحدة من الشبه ، والشبه من الوحدة ، والجيل متصل بالجيل والانسان متصل بالطبيعة . وهو في قصائده الباكرة يحاول مرة بعد مرة ايجاد الطقس الشعري الذي يمكنّه من الاحتفال بهذا الشبه :

قبل أن قرعت وأدخلني الجسد
نقرتُ بيدين سائلتين على الرحم ،
انا الذي كنت بلا شكل كالماء
الذي يشكّل الاردنَّ قرب بيتي ،
كنت أخاً لابنة منيثا
وأختاً للدودة الوالدة .

وكما في الذي يلي :

القوة التي من خلال الفتيل الأخضر تدفع الزهرة
تدفع عمري الأخضر والتي تصعق جذور الأشجار
وهي التي تدمرني

وواضح من ذلك كله في الأبيات التالية :

هذا الخبز الذي أكسر كان يوماً قمحاً ،
وهذه الخمر ، على شجرة غريبة ،
غاصت في ثمارها ؛
الانسان نهاراً والريح في الليل
اسقطا الغلال ، أطلقا فرحة الأعناب . . .
هذا الجسد الذي تكسرون ، هذا الدم الذي
تَدَعون يكتسح العروق ، كان قمحاً وأعناباً
ولدهما الجذر الشهواني والعصارة ؛
إنكم خمري تشربون ، وخبزي تقطعون .

الانسان مغلق عليه في دورة من الأشباه . بداية النمو هي أيضاً الحركة الأولى نحو الموت ، وبداية الحب هي أول نقلة نحو التناسل ، الذي بدوره يتحرك باتجاه النمو الجديد ، والطريقة الوحيدة للخروج من قفص السنجاب الذي يقيمه الزمن هو عناق وحدة الانسان بالطبيعة ، وحدة الاجيال بعضها ببعض ، وحدة الالهي بالبشري ، وحدة الحياة بالموت ، ورؤية ما في ذلك من روعة وأعجوبة . وان نحن أغفلنا الدورة الكونية لكي نمسك باللحظة الراهنة عندما نظن أننا امتلكناها ، فنحن مخدوعون ومحكوم علينا بالقضاء :

أرى صِبْيَةَ الصيف في خرابهم
يمحقون مروج الذهب ،
غير آبهين بالحصاد ، مجمّدين التربة .
هناك في عزّ الشُّهى يفيض الشتاء
عشقا مجمّدا ويأتون بفتياتهم ،
ويُغرِقون حمولات التفاح في مدّ أمواجهم .
صبية النور هؤلاء مفسدون في طيشهم ،

يحمضون العسل في فورانه . . .

هذه الأبيات مقتطفة من قصيدة باكرة ، والعديد من هذه القصائد الأولى تحمل هذا النغمة ـ نغمة القضاء المحتوم وسط اللذة الراهنة ، لأنّ طيّ كل لحظة يختفي التغير والموت . وتوماس لم يهرع نحو الاحتفال بالتوّحد في كل ما في الحياة وكل ما في الزمن ـ الذي أمسى له فيما بعد ثيمة مهمة لعزائه : بل إنه تحرّك في اتجاهه من خلال الخيبة والتجربة . فالقوة التي تدفع بالزهرة والشجرة الى التفتح والإثمار ثم الموت ، ستدّمره هو أيضاً . ومتأخراً فقط جعل يدرك أن هذا الدمار ليس دماراً ، بل هو ضمان بالخلود ، بالحياة الباقية في أبدٍ كوني :

ولن يكون للموت سلطان .
لسوف يغدو الموتى عراةً موحَّدين
في إنسان الريح وقمر الغرب ؛
وعندما تُعْرَق عظامهم ، وعظامهم بعدها تزول ،
لسوف تكون النجوم تحت الكوع منهم والقدم ؛
وإذا جنُّوا فانهم سيصحُون ،
ذا غرقوا في اليّم فانهم ثانية يقومون ؛
اع المحبّون ، فلن يضيع الحب ؛
الموت سلطان .

ف نغمة الانتصار في « احتفال بعد غارة نارية » ،
طفلة ماتت حرقاً في لندن » .

نتوقف عندها ، لأنها لا تمثل الثيمة
لى في حياة توماس ، بل انها تمثل
ة ا طقوسية في نغمتها ،

وصُوَرُها ومجازاتها قربانية ، ونبرتها الصاعدة النازلة بحذق في كل مقطع تضيف الى النغمة المراسيمية . فيها أربعة مقاطع ، والمقطعان الأول والثاني والسطر الأول من المقطع الثالث جملة واحدة تجيش في موجة متصاعدة رائعة من المعنى . ثم ، بعد وقفة قصيرة ، يعبّر المقطع الأخير عن نصّ طقوسي ، أشبه بترتيلة كورس تجيب المقاطع الثلاثة الأولى . ومعنى القصيدة الذي يمكن وضعه في لغة نثرية ، بسيط للغاية : فالشاعر يقول إنه ، حتى نهاية الدنيا والعودة الأخيرة لكل ما في الحياة الى عناصره الأولى ، لن يشوّه أبداً معنى موت الطفلة بالندب عليها . فالمرء إنما يموت مرة واحدة ، ومن خلال ذلك الموت يتوحّد مع وحدة الأشياء التي لا تحدّها الأزمان والدهور . غير أن المعنى النثري ليس بالطبع معنى القصيدة بالضبط ، وهو الذي يتوسّع عند كل نقطة من خلال الصور القربانية المتعمّدة ، في حين تكبح العاطفة وتُنظّم بنبرات أو نغمات المقطع . يصف المقطع الأول ، ونصف المقطع الثاني ، نهاية العالم كعودة من الهوّية المتمايزة الى وحدة العناصر الأولى :

أبداً حتى أرى تناسل الانسان
وتوالد الطير والحيوان والزهر
وكل الظلام القاهر
ينطق صامتا بانبجاس الشعاع الأخير
وساعة السكون
تأتي من البحر المتهاوي مطهّما

وعليّ أن أدخل من جديد
قُدْس نطفة الماء
وكنيسة سنبلة القمح
لن أنبس صلاةً بنبت شفة

او ازرع بزرة ملحٍ في
في أقل وادٍ من وديان اسمال الحداد لأبكي
جلال واحتراق موت الطفلة . . .

لا غموض هنا اذا كنا على علم بمصطلحات توماس . حالما نتذكر « هـذا الخبز الذي أكسر كان يوماً قمحاً » ندرك مغزى الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الثاني . فنطفة الماء وسنبلة القمح ترمزان الى عناصر الكون الأولية ، التي سيعود اليها كل شيء في النهاية . ولكن لماذا يقول « قدس نطفة الماء ، وكنيسـة سنبلـة القمح » ؟ الجواب ، ببساطة ، هو ان هذه صور قربانية يقصد الشاعر أن يعطي بها معنى قربانيا لكلامه . إنها صور شعرية شغف بها توماس ، ولنا ان نجد أمثلة عديدة أخرى ، كما في عبارة « مَثَلُ ضياءِ الشمس » في « قصيدة في تشرين » ، او في استخدامه اسمَيْ آدم والمسيح في قصائده الباكرة . . . ويستمر المقطع الثالث :

لن أقتل
بشرية رحيلِها بحقيقة مقابرية
ولن اجدّف عبر مراحل النَّفَس
بمَرثاة أخرى
مرثاة البراءة والشباب .

نجد هنا ان الكلمات « بشرية » ، « أجدّف » ، « مراحل النَّفَس » (التي تذكرّنا « بمراحل الصليب » ـ التي عبرها المسيح وهو حامـل صليبـه صعـوداً الى الجلجلة) تلعب دوراً ظاهراً في توسيع المعنى ، في حين أن الفورية في « حقيقـة مقابرية » تمثل طريقة شائعة في الشعر الحديث . والمقطع الأخير يعطينا السبب ، النص المضادّ :

عميقاً مع الموتى الاوائل ترقد ابنة لندن ،

مسربلة بالأصدقاء الطوال ،
بحبّات لا تدركها الشيخوخة ،
بعروق أمها السمراء ،
خفيّةً قرب المياه اللاباكية ،
مياه التيمز الراكضة .
ليس ثمة موت آخر ، بعد الموت الأول هذا .

وفي هذا صدى ، على طريقته ، للمقطع الأول . ولكن نغمته جديدة : إنها نغمة الصلاة والأدعية . علينا ألا نجفل اذا وجدنا أن من معاني « الاصدقاء الطوال » ، الدود . فالدود لدى توماس ليس مقزّزا ، بل عميق الإرماز . إنه من عناصر فساد الجسد ، وبالتالي اعادة توحيده بالكون ، والخلود .

ولسوف ندرك مدى ما تدين به هذه القصيدة ومثيلاتها للصور الشعرية والنبرة الموسيقية ، وكذلك لتنسيقها البارع ، اذا قارنّاها بمثل متطرف على تحويل معناها ، الذي يمكن تحويله الى نصّ نثري ، في قصيدة موزونة ومقفاة على الطريقة التقليدية :

إلى أن اسمع الصور يوم القيامة
وتعود الارض كلها مرة أخرى
إلى مأواها الازلي الاول ،
وعلى ذلك الساحل اللامادي
تزبد الأمواه الأولى متهاوية
ويسود الصمت داره الموحشة ،
وأعود أنا إلى حيث أتيت
طفلَ الأرض القرباني
منضماً الى الطبيعة لكيما أعلن

موتاً هو عندها ولادة ثانية ـ
حتى أبلغ تلك النومة النهائية
لن أبكي على هذه الطفلة الميّتة .

إنها ترقد مع موتى أسلافها ،
ابنة لندن ، وقد عادت أخيراً
إلى دارها في التراب حيث الحياة تولد
ويمازج الحاضر الماضي .
تلعق المياه اللاباكية قدميها ـ
ولن ترى موتاً ثانيا أبدا[1] .

هذا بالطبع شعر ميكانيكي ، ولكنه يحوي ، ولو بشكل غير مصقول ، جوهر المعنى الذي جعله توماس في قصيدته ـ إلاّ أنه يفتقد كل ما هو مهّم ودالّ فيها . فنغمة الطقوس ، والقربان ، والاحتفال ، التي تتحقق من خلال استعمال الشاعر الصور والوسائط الأخرى استعمالاً خاصاً ، شيء أساسي في شعره .

لم أحلل القصيدة نقديا ، ولكنني اقترحت فقط طريقة للنظر فيها . قصيدة « رفض للبكاء » تمثل نموذجاً لقصائد مرحلة من حياته الابداعية ، كان في اثنائها يجمّع انطباعاته عن وحدة ما في الخليقة كلها والزمن كله لكي تخدم غرضه في المناسبة التي تتيح نفسها . وقصائده الباكرة كثيراً ما تخفق لكثرة ما يحشد فيها من المجازات التي توحي بتوحّد الأشباه . كلمات مثل آدم ، مسيح ، طيف ، دودة ، رحم ، وعبارات مثل « فم الزمان » ، « والد الموت » ، « ساحل الجسد » ، « الشّعر المفرّخ » ، « الفخذ نصف المستقصَى » ، كثيرة في شعره ، ورغم ان لكل منها مكانها النظيم في القصيدة ، فان القارىء كثيراً ما يتلبّد حسّه للوقع المستمر

(١) هذه القصيدة في الأصل موزونه ومقفاة ، نظمها الناقد « شرحاً » لقصيدة توماس . ـ المترجم .

الذي يحدثه تكرار ألفاظ من هذا النوع . متوالية السونيتات الموسومة بـ « بجانب المذبح في ضوء البوم » Altarwise by oui-light تحوي بعض الصور الرائعة للأشباه الموحّدة (موحية بتوحيد الانسان بالمسيح ، الخلق بالموت ، التاريخ بالحاضر) ، غير أنها عموماً محشوّة حشوا يمنعها من وصولها إلينا بقوة . ومستهلها يكاد يكون معارضة ساخرة من الشاعر لطريقته هو في النظم :

بجانب المذبح في ضوء البوم في خان النصف
رقد السيّد باتجاه القبر مع معذِّباته ؛
عَبَدّون[٢] معلّقاً بالمسمار صاح منذ آدم ،
ومن مِذْراته ، كلباً بين الجنيّات ،
آكل الأطلس ، بالشدق التوّاق للأخبار ، .
قضم اللّفّاح[٣] الذي سيزعق غدا . . .

إذا أجهد الشارح نفسه ربما استطاع أن يستخرج معاني مفيدة لكل من هذه العبارات ، ولكن يبقى أن القصيدة مكتظة بمجازاتها ، ويجد القارىء نفسه تحت وطأة ثقيلة . العديد من قصائد توماس غامض لهذا السبب . وهو ليس بالغموض الناجم عن التداعي الحرّ أو الإشارات إلى مطالعات الشاعر الخاصة ، بل انه غموض ناجم عن محاولة الإقحام الزائد في حيّز ضيّق ، كأن الشاعر يريد لكل فارزة أن يكون لها وقعها ومعناها . وبتأكيده الدائم على الميلاد ، وحياة الجنين ، وعلاقة الوالد بالوليد ، والنمو ، وعلاقة الجسد بالروح ، والحياة بالموت ، الإنسان والحيوان بالزرع ، وما شابه ذلك من موضوعات ، فانه لن يدع كلمة واحدة تفوته إذا كان لها أن تضيف شيئاً إلى بناء نسق المعنى الكلي . واحدى قصائده

(٢) الروح المدمّر ، كما في « رؤ يا يوحنا » ـ المترجم
(٣) mandrake ، له جذع ثنائي يشبه الساقين ، مما حدا إلى الاعتقاد أنه في الأصل إنسان ، فإذا اقتلع صرخ من الألم . ـ المترجم .

ترينا كيف أن إيجاد العلاقات والأشباه باستمرار بوسعه أن يحيرّ القارىء :

هذه الحشرةُ اليوم ، والعالم الذي أتنفسه ،
وقد زحزحتْ رموزي الفضاء مكاناً ،
والزمنُ في مشاهد المدينة ، ونصف
الوقت الأبله العزيز الذي استغرقه
في زحزحة الجملة كل مرة ،
قسمتْ المعنى حكايةً وأمانة ،
وخبطتُ المقصلة ، وثُنائيُّ الرأس والجسم ،
وكلاهما أحمر بالدم ، جعلتهما شاهدين
على هذا المصرع لجنة عدن وأخضر التكوين .

ما يقوله هنا على طريقته المحشوّة بالمجاز والكناية ، هو أن التعبير باللغة (أي التعبير في الزمن) يحطّم الرؤ يا الأصلية ، ويشوّهها . وفي رغبته تجنب هذا التحطيم يراكم الصور والمجازات إلى أن يعجز القارىء عن فهم الأبيات . ولكن يجب أن نؤكد أن هذا ليس من نوع ذلك العيب الذي نعرفه في الشعر الرومانسي الرديء ، الرخو ، المليء بالهتاف ، بل هو أقرب إلى ما يمكننا أن ندعوه بالسيّئة الكلاسيكية - محاولة ضغط أكثر مما ينبغي في حيّز صغير لا يتحمله .

تقدّم توماس من تلك القصائد التي أرهق فيها أحياناً تقنيات توحيد الأشباه ، ماراً بفترة من شعر « المناسبات » ركّز فيها أفكاره العامة على أحداث ومواقف معيّنة لكيما يكتب قصائد رصينة تتسم بالمراسيمية والشكلية (« رفض للبكاء » ، « لا تدخل يا حبيباً ذلك الليل الكريم » ، « في زواج عذراء » ، الخ) ، منتهياً إلى فترة من الشعر الأكثر صفاء وحِرَفيّة ، حيث نجده لا يقفز خارج الزمن إلى كونٍ من وحدة الوجود الذي يتخطى الأبعاد ، بل يرضى بالزمن والتغيرّ ويستعمل الذاكرة كوسيلة رثائية (« قصيدة في تشرين » ، « تل السرخس » ، « فوق

تلّ السيرجون » ، « قصيدة عن عيد ميلاد الشاعـر ») . بَيد أن هذه التقسيمات ليست مرتّبة زمنياً ، ولا هي تشمل كل أنواع الشعر الذي نظمه . هناك ، مثلاً ، « حكاية شتاء » ، وهي قصيدة من فترته الوسطى ، تعالج موضوعاً شعبياً عامّـاً بجمال هادىء نابع من سيطرته التامة على الصور الشعرية . وهي أطول بكثير من أن نستطيع إدراجها هنا ، ويجب أن يقرأها المرء بتمامها ليقدّرها حق تقديرها . إنها واحدة من أروع خمس أو ست قصائد كتبها توماس .

قصيدة ممتازة أخرى تعصى على تصنيفي الثلاثي هي « رؤ يا وصلاة » . إنها « قصيدة نسق » مشغولة بدراية وتقع في قسمين ، في كل منهما ستة مقاطع . لم ينجح ديلان توماس في أية قصيدة أخرى كما نجح فيها في التعامل مع موضوعة توحيد نفسه ، وكل إنسان ، بالمسيح . يتخيّل نفسه وهو يخاطب المسيح قبل أن يولد ، وهو في رحم أمه يبدو وكأنه لا يفصله عن الشاعر إلا « جدار برقّة عظم البغاث » . ويجيب الطفل في الغرفة المجاورة ، مبيّناً أن قَدَره هو أن يقتحم الحاجز الذي يفصل الإنسان عن الله ، فيوحّد الشاعر ذاته بمجد ومعاناة المسيح في حياته الفدائية . ينتهي القسم الأول بوهج رؤ يا الانتصار والألم في موت المسيح . وتبدأ الحركة الثانية بنبرة ونيئة ، مكتومة ، أشبه بالغمغمة : فيصليّ الشاعـر راجياً أن يبقـى المسيح في الرحـم ، لأن البشر فاسقـون وغـير مكترثـين ، ولا يستحقـون الفداء . فلتبقَ روعة شهادة المسيح طيّ الغيب : « ألا فلتنسج الشمس القانية/ جهامةً رمادية/ وليَسِلْ لونُ النهار / على استشهاده . » ولكن إذ ينتهي الشاعر من صلاته الحزينة هذه تلتهب شمس الله ضاحيةً وتأخذ الشاعر بصاعقتها . « وتزأر الشمس في ختام الصلاة . » لن تستطيع أية خلاصة ، ولن يستطيع أي اقتباس مجتزأ ، أن ينصف القوة والروعة في هذه القصيدة الملحّنة بحذق مذهل . وقد جعل كلاً من مقاطع القسم الأول في شكل معيني ، وكلا من مقاطع القسم الثاني في شكل ساعة رملية ـ وهذه الطريقة البصرية ليست اعتباطية : إنها تعكس وتماثل

حركة الفكر والعاطفة عند كل مرحلة من القصيدة .

من القصائد الأكثر صفاءً وحِرَفية التي نظمت في فترته الثالثة ، « قصيدة في تشرين » ، ولعلها كتبت قبل قصائد هذه الفئة ، ولكنها النموذج الأروع لها . هنا نجد الشاعر ، يوم عيد ميلاده الثلاثين ، يتذكّر ماضيه ، ويرى نفسه في مشهد ويلزي مألوف وهو صبيّ مع أمه :

كانت سنتي الثلاثون إلى السماء
التي استيقظتْ على سماعي من الميناء والغابة القريبة
والشاطىء المكهن بمالك الحزين
والرخويّاتُ تملأ نُقَر الصخور
الصباح وهو يومىء لي
بالماء مصلّياً ودعوةِ النورس والغراب
وقرع الزوارق الشراعية على الجدار المحمّل بالشبّاك
أن يبدأ السير
تلك الهنيهة
في البلدة التي ما زالت غافية وانطلقْتُ .

نجد هنا مرة أخرى الصفة القربانية (« الشاطىء المكهّن بمالك الحزين ») كما نجد الاستغراق في عالم الطبيعة الذي جعل توماس يجيد تصويره كلما ازداد النضج في فنه . ومرة أخرى ، لن نعرف روعة القصيدة من بضعة أبيات مقتبسة . هنا الرثاء تجتمع فيه أيضاً الذكرى والاحتفال ، والعاطفة تصعد وتنزل في حركة بديعة .

أما تمثيليّة توماس الإذاعية « تحت غابة الحليب » ، فقد أذيعت من محطة الإذاعة البريطانية ، ولقيت حفاوة في الحال من المستمعين والنقاد المحترفين على

السواء . في الكتابة للإذاعة تجنّب تحشيد الصور الزائد عن الحد ، واختار أسلوباً أقرب إلى « قصيدة في تشرين » منه إلى قصائده الباكرة . هذه التمثيلية ، رغم شيء من الميوعة أحياناً ، عمل مدهش : إنها مثل من أمثلة قليلة في زماننا على الشعر المحكيّ[٤] الذي هو شعبي وجيّد في آن واحد . وحين أحاول تقدير الخسارة التي مني بها الأدب بموت ديلان توماس وهو في شبابه ، فانّي أعتقد أن أفدح الخسارة في هذا الموت المبكر إنما مني بها الشعر الإذاعي . فتوماس كان بالسليقة شاعراً شعبيّاً ـ كما قال (في قصيدته « في صنعتي أو فني الزّعول ») :

لا للمتعالي المنعزل
عن القمر الصاخب اكتب
على هذه الصفحات المدوِّمة
ولا للعمالقة الموتى
بعنادهم ومزاميرهم
بل للعشاق احتضنوا
أحزان العصور كلها
لا يدفعون أجراً ولا مدحاً
ولا يأبهون للصناعة منّي أو الفن .

لم تكن به رغبة في التعجيز أو الباطنية . كان يستقي من الكتاب المقدّس والمواضيع الشعبية الكونية ، وليس من الكتّاب الكلاسيكيين المتأخرين الغامضين أو كتاب جسي وستون « من الطقوس إلى الرومانس »[٥] From Ritual to.

---

(٤) أقول إن لغة « تحت غابة الحليب » شعر ، رغم أنها نثر بالنسبة للعين . يوم كتبت هذا الكلام كنت قد سمعتها مرتين ولم أكن قد قرأتها ، وما من شك في أنها شعر بالنسبة للأذن . على عكس مسرحيات تي . اس . اليوت المتأخرة ، حيث اللغة لغة شعر للعين ، ولكنها نثر للأذن .

(٥) الإشارة بالطبع هي إلى تي . اس . اليوت الذي استقى الكثير من هذا الكتاب ، وبخاصة في قصيدته « الأرض اليباب » . ـ المترجم

إنه في « تحت غابة الحليب » يصف بكلمات بسيطة لكنها قوية وحاذقة Romance يوماً من حياة قرية في مقاطعة ويلز ، مصوِّراً كل شخصية بمصطلحات حماقة أو ضعف إنساني معينّ . فتوماس ، خلافاً لاليوت ، رضي بالإنسان كما هو : إنه يتمتع بمذاق الإنسانية في كل أشكالها . وما كادت حياته تشارف ختامها حتى كان قد تعلّم أن يكون شاعراً أميناً وبسيطاً في آن معاً ـ وهاتان خصلتان يصعب الجمع بينهما ، ولا سيما في عصرنا الراهن . وعندما اختار الإذاعة واسطةً لكتابته ، فقد أشار إلى الطريق المؤدي إلى ردم الهوة الرهيبة في ثقافتنا بين الناقد المحترف والقارىء العادي .

هل كان شاعراً عظيماً؟ لنا أن نحاجّ ضده بأنه كان محدود المدى جداً ، وبأنه (في قصائده الباكرة) بالغ في استخدام حفنة من الصور المجازية والعبارات حتى كاد يظهر وكأنه يكتب معارضات ساخرة لأسلوبه بالذات ، وبأن الكثير من قصائده يتعثر بركام من المجازات التي تبحث عن الشبه والتوازي . أشك في أنه كتب عشر قصائد يمكن اعتبارها من الدرجة الأولى عن حق ، أضع في جملتها ، غير التي ذكرت في هذا المقال ، « في فخذ العملاق الأبيض » و« في نومة الريف » . ولكن لنا أن نحاجّ معه بالقول بأنه في أحسن شعره يبلغ الذروة من الروعة ، ويحقق الأصالة في النبزة والتقنية ، وبأنه كان يتنامى بقامته الشعرية حتى النهاية . لعل السؤال ، بمعناه الحرفي ، سؤال أكاديمي . حسبه أنه كتب بضع قصائد لن يسمح لها العالم بأن تموت .

الخلفيّة الويلزيّة

بقلم جون آكرمان

« أولاً : أنا ويلزي ؛ ثانياً : أنا سكّير ؛ ثالثاً : أنا عاشق للجنس البشري ، لاسيا النساء » .(*) هذا الوصف الموجز ، الضاحك ، وغير البعيد عن الحقيقة ، قدّمه ديلان توماس عن نفسه لجمهور من المستمعين في روما عام ١٩٤٧ . وهو يدلّ على أنه كان يعي إلى أي مدى كان مزاجه وخياله من نتاج بيئته الويلزيّة .

ولنقارن بهذا القول عبارتين أخريين أدلى توماس بهما عن نفسه في فترة أسبق : الأولى ،

« إني احوي في نفسي وحشاً ، وملاكاً ، ومجنوناً ، وبحثي هو كيف يفعلون ، ومشكلتي هي اخضاعهم وانتصارهم ، سقوطهم ونهوضهم ، وجهودي هي التعبير عن ذواتهم . »

والثانية ،

« الشعر ، إذ يسجّل تعرية الظلام الفردي ، لا بدّ في النهاية أن يلقي ضوءاً على ما كان خفياً لزمن طويل ، وإذ يفعل ذلك فإنه ينقّي

* «The Welsh Background» and «The Intruders: Influences and Relations hips», from **Dylan Thomas: His Life and Work** by John Ackerman. Oxford University Press, 1964.

المتعرّض العاري . لقد ألقى فرويد الضوء على ظلمة صغيرة كان قد عرّاها . وإذ يستفيد الشعر من مرأى الضوء ومعرفة العري المختفي ، فإنه لا بدّ أن يجرّ إلى ما في واضحة النور من عري نقي ، المزيد من الأسباب الخفية ، اكثر مما استطاع أن يدرك فرويد . »

كلا النغمة والمحتوى رؤ يوي ، واعٍ لذاته ، وبلاغي ، ويكشف عن وقع السريالية والسيكولوجية الفرويدية في ذهن شاعر شاب . ولكن كليهما يمثّل مواقف تخطّاها الشاعر فيما بعد لقد تحول « من رجل منبثق عن سن تنّين إلى كاهن ينطق السحر والحكمة في بلده ، كأسلافه الدرويديين » . فكانت الحركة في شعره من الغرض السريري (الكلينيكي) إلى الغرض الديني .

أيام كان ديلان توماس يكتب متأثراً بمواقفه المبكرة ، كثيراً ما شتّت طاقته الهائلة . كانت كتاباته كثيرة التشعّب ، وخياله في الأغلب يفتقر إلى الاتجاه . وكلما ازداد صنعة ، وحسًا بتكريس ذاته كشاعر ، اتسع موضوعاً وشكلاً ، وازداد تحكمّاً فيما يكتب . فنرى لديه امتداداً متواصلاً للتعاطف والفهم ، لاستعمال الاسطورة والرمز المسيحيّين ، وظهوراً لشعر هو في الحق شعر رؤ يا . بيد أن امكان هذا التطور كان قائماً في أعماله الباكرة . وما انجزه أخيراً في ديوانه « المجموعة الكاملة » و « تحت غابة الحليب » يشير إلى أن توماس ، إذ تصاعدت ثقته بحسّه الفطري ، أخذ يحسن استخدام موهبته الشعرية على أفضل وجه .

ولكن سيرورة الكاتب لا تعتمد على تقنية طاقاته فحسب ، بل على المناخ السائد ـ مناخ الذوق والنفوذ . فقد بدأ توماس بالنشر في الثلاثينات ، غير أنه منذ البداية لم يكن شاعراً سياسياً ولا فكرياً . أما الوقع الأول لـ « ١٨ قصيدة » و « خمس وعشرون قصيدة » بعدها بسنتين ، فكان سرّه في أصالة القصائد : لقد جاءت مخالفة لأي شعر يكتب في الانكليزية في ذلك الوقت . ومما لا شك فيه أنه لم

تكن ثمة أية صلات أو قربى بينها وبين قصائد شعراء كأودن ، وسبندر ، وامبسون . كان شعره نتاج خيال قوي التفرّد يتغذى بطرق فكرية وعاطفية نابعة عن خلفيته الويلزيّة .

إن الخصائص التي تميز أعمال توماس هي صفتها الغنائية ، سيطرتها الشكلية الدقيقة ، مفهومها الرومانسي عن وظيفة الشاعر ، وموقفها الديني من التجربة . وهذه خصائص يشاطره إياها كتاب انكلو ويلزيون آخرون ، ولكنها لم تكن اتجاهاً سائداً بين الكتّاب الانكليز في الثلاثينات . فاذا تذكرنا الفرق بين استعمال ديلان توماس للأفكار والرموز المسيحية وبين استعمال تي . اس . اليوت لها ، كنّا في غنى عن البحث عن أية علاقة بينهما . فأفكار توماس مستقاة من تقاليد أخرى مختلفة . كتب كارل شابيرو يقول : « كان الدين ، كما يعرفه هو ، مباشراً وطبيعياً . فرمزيّة الدين ، كما يستخدمها ، شعر محض ، معرفة مباشرة . فالدين لديه ليس للاستعمال : إنه ببساطة جزء من الحياة ، جزء من ذاته . إنه كالشجرة ـ أخذتها أم لم تأخذها ، فانها قائمة هناك » . أي أنه كان جزءا من الانسان فيه ، طريقة للشعور لم يكتسبها ، بل ورثها بالفطرة . والعنصر الديني في شعر توماس هو المفتاح لتأويله الصحيح . إنه النتيجة الأهم للأثر الويلزي . وقد قال صديقه فيرنون وطكنز : « عندما قال إنه بيوريتاني (متطهر) ، لم يصدّقوه . ولكنه كان فعلاً صادقاً في قوله » . هذه حقيقة مركزية في محاولة الفهم لصحيح لما كتب ، لأن البيوريتانية طالما وجّهت الحياة والفكر في ويلز . وكان أثرها ، خيراً أم شرّاً ، لا مهرب له منه .

٢

كان الأثر الويلزي حاضراً في أشكال ثلاثة . اولها وأهمها ، كان هناك الأثر المباشر والذي لا محيد عنه لمجتمع معينّ له تقاليده الخاصة . ثانياً ، كان هناك أثر

ويلزيين آخرين يكتبون بالانكليزية . وهؤلاء الكتاب الانكلو ويلزيين ساعدوا في خلق وعي قومي ، وحس للحياة التي يحياها أهل ويلز على طريقتهم الخاصة : وقد اكتشف توماس أنه يشاطرهم الأفكار والنظرة إلى الأمور . وكان الأثر الثالث القائم في بيئة التقاليد الثقافيّة التي تتضمّنها اللغة الويلزية . ولما لم يكن يعرف هذه اللغة ، فقد جاءه هذا الأثر عبر قناتين ذكرناهما آنفاً : اتصاله بالأقارب والأصدقاء ممن ينطقون بالويلزية ، وترجمات الشعر والنثر الويلزيّين .

وكما يقول جفري مور في مقال له يستعرض فيه كتابات الشاعر إزاء بيئته الويلزية :

« إن الشعور القومي الذي ولدته مئات السنين من النطق بالويلزية يبقى الآن حياً بدون رابط اللغة الفعلي . وتصغي آذان أهل ويلز إلى الفيتارة الويلزية سواء أكانوا«درويديين » من بانكور أو « بويو » من أزقّة كارديفّ . وللمرء ، دون أن يتعلّق تعلقاً أعمى بمسائل العِرْق ، أن يؤكد بثقة أن للعرق والبيئة كليهما أثرهما على طبيعة الشعب والفن النابع منهما . . . فروح المكان والبلد لها أثر لا مناص منه . وإلى هذا الحد ، وإلى الحد الذي عنده عرّض ديلان نفسه لمشاهد وأناس وعادات المكان الذي ولد فيه ، يكون الحديث عن الخصيصة الويلزية في كتاباته حديثاً له معناه . »

كان الأثر الويلزي ، بالضرورة ، حاضراً في أبكر أعماله ، غير أنه كان أقلّ وعياً له يومئذٍ . إلاّ أنه عندما غادر ويلز لأول مرة ، أخذ يرى حياتها وتقاليدها في منظور واضح ، وادرك مدى اختلافها عن حياة وتقاليد انكلترا . والأهم من ذلك ، هو أنه جعل يعي أنه ينتمي إلى ثقافته القومية التي ولد وترعرع فيها ـ وهي ثقافة كانت عندئذٍ تتزايد ارتباطاً بثقافة انكلترا ولكنها من منبت مختلف . كان والداه يتكلمان الويلزية ، أما هو ، وإن يكن لا يتكلمها ، فانه يعرف منها بقدر ما يعرف

معظم سكان ويلز الجنوبية . فهو على علم بالعبارات الأكثر شيوعاً في الاستعمال اليومي ، كما أنه يعرف تمام المعرفة اصوات اللغة الويلزية وموسيقاها اللفظية .

كتب توماس في « الملاحظة » التي قدّم بها « المجموعة الكاملة » :

« قرأت في مكان ما أن راعياً سألوه يوماً لماذا يضع نفسه داخل حلقات جنّية ويقوم بشعائر مراسيمية ابتهالاً للقمر لحماية أغنامه ، فأجاب « لكنت أكبر غبي لو لم أفعل ذلك ! » هذه القصائد ، بخشوناتها ، بشكوكها ، باضطراباتها ، كتبتها حبّاً للانسان وتمجيداً لله ، ولكنت أكبر غبيّ لو لم أفعل ذلك ! »

في هذا القول نغمة الشاعر النبوي . فتوماس يطالب للشاعر بوظيفة عليا ، ولو أن هناك كالعادة « كلباً بين الجنيات » يسخر من الحكمة ، وفي قوله هذا ، في ضوء مزاعمه الرؤيوية والرومانسية ، مفارقة أو سخرية دفاعية . ونحن نجده في العديد من قصائده المتأخرة يتخذ لنفسه دور نبيّ ، دور مَن يتوسط بفنّه بين الله والانسان . هذا ما نجده ، مثلاً ، في « مقدّمة المؤلف » في « المجموعة الكاملة » ، وفي « فوق تل السيرجون » و « قصيدة في عيد ميلاد الشاعر » . إن الشاعر هنا رجل حباه الله حكمة خاصة . وكلما تحدث توماس عن كتاباته ، تقصّد دعم هذه الاسطورة التي اوجدها شعره . وهذا التقدير البالغ لمكانة الشاعر ووظيفته يعود إلى التقاليد الخاصة بالحياة والفكر في ويلز . يقول روبرت غريفز : « فالشاعر في ويلز أو ارلندة القديمة لم يكن مجرد ناظم محترف : بل كان الجميع يعترفون بأن له سطوة روحية خارقة » . وكتب آ . جي . بريس جونز يقول :

« كانت المؤثرات فاعلة دائماً في بيئته . . . وكل من قرأ قصائده أو سمعه يلقيها كان يتبينّ صلته بالشاعر النبوي - أو بالمنابع العرقية لبلاغته المندفعة ، وتوتره العاطفي ، وقوته الخيالية الهائلة ، ورؤياه الدينية

الصوفية . وبمعنى معين حقيقي ، كان ينتمي إلى خطباء ويلز المنبريين العظام الذين كثيراً ما كانوا من كبار الشعراء . . . »

إلى هذا التقليد ، هذا التراث الويلزي ، يمكننا أن نعزو ، جزئياً ، ثقة توماس في طريقته الرومانسية الرؤ يوية . لقد كان للحركات الثقافية العامة ، كالسريالية ونظريات الفن الفرويدية ، في أحسن الأحوال ، ادعاءات سريرية ، وليست دينية أو أخلاقية . غير أن البيئة الويلزية هي التي مدّت توماس بخلفية من الفكر والثقافة تتبنّى الايمان بفكرة الشاعر البدائية ، الصوفية ، الرومانسية .

- ٣ -

مهرجان الشعر الويلزي ، المعروف باسم « ايستيوفود » ، أقيم أول مرة عام ١٧٨٩ . وقد تجدّد في ذلك الوقت أيضاً الاهتمام بدين الطبيعة وعبادات « الدرويد » (كهنة السلتيين القدماء) . ويولو مورغانغ ، الذي حاول أن يثبت أن هذه التقاليد بقيت مستمرة دونما انقطاع منذ عهد « الدرويد » في مقاطعته غلامورغان ، فصّل طقوساً زعم أنها تنتمي الى « الدرويد » . وفي يوم ٢١ حزيران ١٧٩٢ كرّست هذه الطقوس المخترعة عندما أقام أول « غورسيد » ، او جماعة باطنية من الشعراء النبويين ، وقد غدت هذه الجماعة جزءاً من مهرجان الايسيوفود منذ ذلك الحين . ولذلك ، بدءاً من تلك الأيام ، إذ أضيفت الى المهرجان بعض الطقوس التي قيل إنها تعود إلى عصور موغلة في القدم ، جعل الناس يعزون الى الشعراء قوى صوفية ومعرفية معينة . أفكار كهذه بالطبع تروق للخيال الرومانسي ، ولكن يجب أن نتذكر أن قواعد الشعر النبوي من أقدم القواعد المعروفة في أي أدب . فقد كان يكتب على أوزان معقدة ، وما زال كذلك

حتى اليوم . وهنا يكمن الضديد في هذا التقليد الشعري . فالبهجة الفائضة في الشخصية الشاعرية ، وحبها للشعائر والطقوس المعقّدة ، يتواجدان مع تعلّق جزفيّ شديد بأصول التأليف . والصورة التي قدّمها توماس عن نفسه لجمهوره انما هي تمثل توازيا ممتعاً لهذا كله ، وهو على الأرجح متصل به . فمن ناحية كان هناك الدور الوهّاج الفائض ، الأكبر من الحياة ، الذي يلعبه امام أعين العالم ، ومن ناحية أخرى كان هناك الانضباط والعناية الدقيقة بالنسق في شعره ، وكلاهما في اثناء حياته لم يلحظهما الجمهور بشكل عام .

ومن السمات الأخرى المهمة في الشعر الويلزي وعي الثنائية الكامنة في الواقع ، وعي الوحدة في اللاوحدة ، وآنيّة الحياة والموت ، وعي الزمن كلحظة ازلية وليس كشيء ذي ماض ومستقبل منفصلين . والأساس في هذا هو حسّ النقيضين ، او بعبارة أخرى ، فكرة الضديد في الوجود . هذا ما يكتبه غوين ويليامز في التوطئة لمجموعة الشعر الويلزي القديم التي نشرها :

« وسمت هذا الكتاب بـ « الشجرة الملتهبة » لكي أوحي بالحالة الذهنية التي يتميز بها الشاعر الويلزي ، ووعيه في آن واحد بفصول وعواطف متناقضة ، وهي حالة يعبّر فيها الشاعر في جملة واحدة عن قوة الحب والحرب ، الصيف والشتاء ، القربان المقدّس والحب الزاني » .

ماثيو آرنولد في مقاله « دراسة الادب السلتي » يذكر عبارة من « مابينوغيون » كمثل على ما يسمّيه بالسحر السلتّي : « ورأوا على شاطىء النهر شجرة عالية ، نصفها ملتهب من جذرها حتى قمتها ، ونصفها الآخر أخضر محّمل بالورق » . وكان هذا كافيا لآرنولد ليرى فيه سحراً ، مميّزا إياه عن الطريقة الوضّاءة ، الخالية من التعقيد ، التي

يتعامل بها الاغريق مع الطبيعة ، دون أن يتغلغل الى جزئيات الصورة . ولكان بوسع كولردج أن يسعفه هنا ، لأن هذه الشجرة السلتيّة هي العلاقة بين الأشياء التي لم تدرك حتى الآن ، إنها تداخل الربيع والخريف كالذي عبّر عنه الشاعر ادموند سبنسر على طريقته الانكليزية وفي تفصيل اكبر في المقطع الذي مطلعه :

هناك الربيع مستديم ، والحصاد هناك
مستديم ، يلتقي الاثنان في زمن واحد . . .

(ملكة الجن ، ٣ ، ١٢)

ونجد تجاوراً مشابهاً لما هو غير متوقع في عبارة جون كيتس ، بلاد الجن المهجورة fairy lands for lorn التي يستشهد بها آرنولد أيضاً ويجد فيها نغمة السحر ذاتها . . . إنها الفجاءة الناجحة في الوصل بين ما يعتبر عادة متناقضاً التي تصنع الشعر الميتافيزيقي وتميّز الشاعر الويلزي القديم دافيد اب غويليم عن تشوسر الانكليزي ، كما تميز جون دَنّ عن بن جونسن ، وديلان توماس عن و . هـ . اودن » .

وهذا يأتي بنا الى ناحية مهمة من شعر توماس : فمن ميّزات قصائده المبكرة حسّ الضديد ، وبالتالي حبه للربط العنيف بين الصور المتناشزة ، وميله الطبيعي إلى التفكير بالأشياء بلغة اضدادها . هذه كلها توجّه طريقته في النظم ، إذ علينا أن نذكر أن أساليبه كانت نتاج موقف خاص من التجربة . وعلى الغرار ذاته فان فن النظم في الشعر الويلزي مدين لهذا الشعور بثنائية الوجود . وتميل القصيدة لأن تكون نسقاً للتجربة يقدمه الشاعر دونما خطة سردية . فيكون تطوير « المعنى » في القصيدة اشبه بدوائر متحدة المركز ، وليس على خط مستقيم . وتكون العلاقة بين

الاجـزاء كلية لا متعاقبـة ، كما في قصائـد تومـاس « مقدمـة المؤلف » ، « تـل السرخس » ، و« قصيدة في تشرين » . القصيدة تجربة كلّية ، من غـير نهاية او بداية ، وبما أن انماء القصيدة يعتمد اعتماداً أقلّ مما هو مألوف على الهيكل السردي أو التطوير التعاقبي للفكرة ، فان التأكيد الأكبر يجُعل على الخصائص الشكلية . فن كهذا يعتمد على الانضباط التقني اكثر منه الانضباط الفكري . فهناك استخـدام متواصـل ومـرهف للصـوت والايقـاع ، وتـكرار الصـورة والايقـاع والعبـارة ، واستعمال كثير للبُنى المتوازية . غالباً ما يبدو التأكيد على السيطرة الشكلية بديلاً للجهد الفكري . وهـكذا فان تومـاس ، على هذا النحـو ، يبتنـي قصائـده من تراكيب صوتية معقدة ، اساسهـا الشـكل المقطعـي stanza form . واستعمالـه المسترسل للمقطع في « قصيدة في تشرين » و« تل السرخس » مثـل على ابتـكاره التقني كشاعر . فهو دائماً وابداً شديد الانتباه الى اصوات الكلمات بقـدر ما هو شديد الانتباه الى معانيها . وثمة دليل على ذلك في المراجعات التي كتبها عن شعراء آخرين .

لقد أكدت على أهمية الصوت في الشعـر الويلـزي ، وبالتـالي استخـدام عَروضٍ معقّد لهذا الغرض ، ولكن علينا أن نذكر ان التمسّك بموسيقى النظم لا ينفي عمق المحتوى . فهو لا يكاد يكون له أي شبـه ببلاغـة سوينبـيرن (حيث الموسيقـى طاغية ، والمعنـى ثانـوي الاهمية جدا) . تومـاس باري يبـدي هذه الملاحظة :

« من المهّم هنا أن نتذكر الموقف النقـدي الـذي قرّر نوع الشعـر الويلزي حتى نهاية القـر ن الثامـن عشر . . . كان **الموقف ينص على أن الصـوت مهّـم أهمية المعنـى ؛ وأن الـوز ن والـ « سنغهـانيد » ،**

هيكـل الشعر الكليّ ، جزء من الأثر الجمالي بقدر المعنى نفسه . . . لقـد كان اتجاه النقد الحديث هو النظر قبل كل شيء في الفكرة التي تعبّر عنها القصيدة . أما الايقاع ، والقوافي ، والبدايات المتوافقة alliteration ، فهي مرغوب فيها ولا ريب ، غير أنها تعتبر مجرّد زينة للشعر . »[1]

ويضيف باري في الهامش :

« هذه الفقرة مهمـة جدا لكل من أراد أن يقـدّر الشعـر النبـوي الويلزي تقديراً صحيحاً ، أو أن يفهمه فهما حقيقيا ، مما جعلني أضـع الجملة الآنفة بالحرف الأسود . ومن الجدير بالذكر أن النقد الويلزي يميّز بين « سيرْد دافود » (غناء اللسان) و« سيرْد دانت » (غناء الوتر » ، اي الموسيقى) كلاهما « سيرد »، أي غناء» .

كلمة «سنغهانيد » تعني هارموني ، تناغم ، وهو في الشعر وسيلة لاعطاء البيت نسقاً عن طريق أصداء أصوات الحروف ، ساكنها وعليلها . وثمة ثلاثـة انواع من هذا الهارموني : « سنغهانيد غستين » ، ويتألف من البدايات المتوافقة المتعددة ؛ « سنغهانيد سين » ، ويتألف من البدايات المتوافقة والقـوافي في البيت الواحد ؛ و« سنغهانيد لسك » ، ويعتمد على القوافي الداخلية فقط . والمثل على الـ « سنغهانيدسين » يمكن أن يعطى بالانكليزية :

The road with its load of lads

حيث تكون « رود » و« لود » قافيتين ، وبداية « لود » (حرف اللام) تتكرر في «لادز» .

(1) Thomas Parry, **A History of Welsh Litarature**, Oxford University Press, P. 48.

إن الناقد ، حينما يسجّل أبحر الشعر الويلزي ، انما يأتيها من الخـارج . ولكن من الخطل أن نتصور أن الشاعر يعمل على الطريقة نفسها . كان الشعراء يتدربون لفترة طويلة على استعمال أنساق لفظية معقّـدة من الصـوت والمعنـى . ولربما أصبحت تلك طريقة لهـم سليقية في تكوين الفِكرَ والأحـاسيس . ومـن الخطل مرة أخرى ان نتصورهم يجهدون أنفسهم ، وهم واعون ، وهـم يأتـون بالبدايات المتوافقة ، والقوافي الداخلية ، وغير ذلك من ضرورات النظم لديهـم ومن الواضح أن الكلمات كثيراً ما تأتيهم ضمن علاقاتها العـروضية دون وعـي منهم . وما على الشاعر بعد ذلك إلاّ أن يضبط وينقّح ـ فالصوت والصورة يبدآن بدافع طبيعي ، غريزي ، ولا تتدخل السيطرة العقلانية الا عند التنظيم النهائي . ومعرفة الشاعر بأبحر النظم وأشكاله الممكنة توجه كتابته ، مع أقل الوعي منه . من الضروري أن نأخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار لكيما نرى علاقة توماس بتقاليد الأوزان الويلزية في منظورها الصحيح . من الواضح أنـه كان يأتيه ايقـاع ما ، تعاقب ما للاصوات ، كما يأتيه بعض الصور ، كل على حدة ـ كما في «Adam and maiden», «young and easy» , «green and golden» من قصيدة « تـل السرخس » . وهذه يبتنيها توماس في متوالية أطول من الانساق اللفظية (قصيدة كاملة) بصنعة واعية .]فهو إذ يبدأ بالايقاع الواحد ، يعدّله ، يبدأ إيقاعاً ثانيا ، ثم يعود الى الأول ، ويجعل منهما معاً نَسَقـاً من الأصـوات . وأنـا أرى ان من المحتمل أنه في تنـظيم تراكيبـه الصـوتية تنـظيما واعيا ، كان يحسّ بأن في الشعـر الويلزي سوابـق لأشكالـه هذه . ولـو حللنـا التـركيب الصوتـي لقصيدة « تـل السرخس » لوجدنا توماس يستخدم تقنيات هي من خواصّ العروض الويلزي ـ وفيه من التركيب الصوتي ، العضوي والمعقّد ، اكثـر ممـا هو مألـوف في الشعـر الانكليزي . وغوين جونز يعتقد أن توماس « شاعر ويلـزي في التعقيد الحـاذق

الظاهر في اوزانه ، لا في رنين الأحرف الساكنة وهدير الأحرف الصائتة فحسب ، بل في الانضباط الصارم الذي يخضع له شعره . »

في مقاله عن الادب الويلزي ينتبه ماثيو آرنولد الى التأكيد على تقنية الشعر الويلزي ، ويقول :

« الفن الصحيح ، التركيب المعماري ، الذي يشكل الاعمال العظيمة ، كمسرحية « اغاممنون » أو الكوميدية الالهية » ، لا يتأتى الأ بعد البحث العميق المتواصل ، والادراك الثابت لحقائق الحياة الانسانية ، والسلتّي لا صبر له على ذلك . فيلجأ الى التقنية ، حيث يستخدم اكبر قدر من التعقيد ، ويحقق مهارة مذهلة . ولكنك لن تجد في محتوى شعره الا ذلك القدر من تأويل العالم الذي ينجم عن الادراك القوي الخاطف الأول ، مع مشاعر كبيرلا حد لها . »[٢]

هذا مأخذ قد نأخذه أيضاً على الكتابات الانكلو-ويلزية ، شعراً كانت أم نثراً ، في القرن العشرين ، ربما باستثناء كتابات توماس ، حيث نجد براعة التقنية والرؤ يا الخيالية في تحالف متصاعد .

ونتيجة المهارة التقنية ، المرتبطة بالادراك القوي الخاطف ، غدا الاسلوب هو الصفة المتميزة في الشعر الويلزي . وهذه الناحية من الأدب الويلزي أيضاً قد علّق عليها ماثيو آرنولد :

« هذا الشيء هو الاسلوب ، والسلتيون يتمتعون به بمقدار عجيب . الاسلوب هو أبرز ظاهرة في شعرهم . . . إنه يلقي بقوته كلها

(٢) Matthew Arnold, On the Study of Celtic Literature, J.M. Dent and Sons, P. 83.

في الاسلوب ، ويخضع اللغة مهما تكن لارادته ، ويعبّر عما لديه من فكر بقدر لا يضاهي من الشدّة والتصعيد ، والوقع.»[٣]

ونجاح كتابات توماس هو في الدرجة الأولى نجاح الاسلوب : لغتة نشطة ومثيرة ، وافكاره تؤثر فينا لما في تعبيرها من شدّة وتصعيد . وقد كانت عبقريته منذ البداية كامنة في أصالته الاسلوبية اكثر من أصالته الفكرية . فالافكار التي في كتاباته قليلة أحياناً ، ومكّررة ، ولكن الذي يدهشنا فيها هو قوة ورهافة تعبيرها . وبما أن من ميّزات شعر توماس التأكيد على التقنية ، فقد اتصف تطوره كشاعر ، بوجه خاص ، بالصنعة الاسلوبية المتزايدة . والفنية البديعة المطلقة التي نراها في قصائده المتأخرة انما هي ، عن قصد منه او مصادفة ، بعض من تقاليد الشعر الويلزي .

- ٤ -

لقد اكّدتْ اللاانضوائية[٤] الويلزية على أهمية « الخلاص الشخصي » ، وعُنيت بالعلاقة الشخصية بين الانسان كفرد ، وبين الله . وقد خلقت هذه بالتالي مناخاً من الحرارة الدينية التي تعتمد التأمل الشديد في أعماق الذات . وشجعت كذلك على مطالعة الكتاب المقدّس . ولذلك فان ثمة خصيصتين مهمتين للحياة الويلزية كانتا قد تقرّرتا في مطلع القرن العشرين : وجود شعب متديّن ، شديد الإفصاح ؛ ووجود ضمير بيوريتاني في هذا الشعب ، شديد التأمل في الذات ، يتميز بكونه في أخصب حالاته ضميراً موزعا . والكتاب المقدس من أهم المؤثرات

(٣) المصدر نفسه ، ص ١١٠ .

(٤) Nonconformity ، ويقصد بها عدم الانضواء الى «كنيسة انكلترا » وتعاليمها . ـ المترجم

في الكتابات الانكلو ويلزية ، وهو مصدر للكثير من صور توماس الشعرية . وكذلك فان الخلقية اللانضاوائية ، باهتمامها بالضمير الفردي ، والخطيئة ، والخلاص ، تهيّىء التوتر الخلقي الذي يسم أعماله .

وما من ريب في أن السبب أيضاً في شعبية الحركة الدينية الجديدة كان جاذبيتها العاطفية . فالمهرجانات المنبرية ، والحفلات الاحيائية القومية ، الحارّة الكثيرة ، والاعياد الكبيرة التي ينشدون فيها جماعيا الأناشيد والتراتيل ، كانت تمدّ هذا الشعب الجائش العاطفة ، الشديد اللوعة ، بالحماس والإثارة مما لا تعرفه حياتهم القاسية في معظم أيام السنة . والانشاد الديني الويلزي يتصف بذلك الحنين العميق الذي تعرفه الأقوام العريقة التاريخ . وقد صور لنا جيرينت غودوين ، في روايته « العنفوان في الدم » ، العواطف الطاغية الغريبة والحنين الكاسح في قلب الانشاد الجماعي عند الويلزيين :

« وبعد ذلك ، أشبه بريح تتصاعد الى ولولة ، جاءت نبرات النشيد ، وئيدة لا تنتمي إلى دنيانا . بدأت بطيئة ، لا محيد عنها ، تتصاعد قوةً كما الريح . بدأت وانتهت ، ولكنها لم تعطِ شيئاً . راحت في أنّة طويلة ، عنيفة ، فوق الرؤوس ، الى الاماكن التي لا تُدْرَك . والصوت الانساني الذي دخلها ، غدا ضائعاً : استوعبه النشيد ، ابتلعه كما تبتلع الأرض ما ينبت عليها . كان النشيد حيث لا يدركه الجوق . . . بعيداً عن المغنين كلهم . لقد كان اشبه بلهيب غائم قاتم ، يتراقص بجماله الجهم ، نائيا ونقيًا . . . . »

إن الوحشة واللوعة في الانشاد الديني الويلزي هما وليدا حاجة عميقة في النفس الويلزية ، وسدّ لهذه الحاجة . وان المرء ليتذكر تعليق

كيتلين توماس على القداس الذي أقيم على روح زوجها ديلان :

« لن أنسى ، بعد ذلك القدّاس العقيم : الحلّ الوسط بين الأناقة الأدبية المفرطة وخوفهم الكاسح من أن يتصرفوا تصرف الأغبياء بالمبالغة في الشعائر والفخفخة الموسيقية : في حين أن ديلان لكان يفضّل ولا شك لو أنهم يتصارخون بحرارة عليه بالاناشيد الويلزية المعروفة بفوران دمها وهدير رعدها . »[٥]

وفي الحركة اللاانضوائية ظهر الخطباء الكبار في ويلز ، ومؤتمرات الخطابة الموسمية التي تعيد ذكرى ملتقيات الشعراء في العصور السالفة ، وتلك الفصاحة الغنائية ، او الترتيلية ، المعروفة باسم « هويل »[٦] . وهي طريقة في الكلام والالقاء يستخدمها خطباء الدين كثيراً في ويلز ، بالويلزية والانكليزية ، وتحبّها جموع المصلّين . وقد عرّفها الروائي الويلزي رولاند هيوز كما يلي :

« إن الخطيب ، حين يعظ ، أو يرتجل الدعاء ، وأحياناً حتى عندما يتكلم ليصف شيئاً ما ، قد تأخذه العاطفة أو يستبّد به الايمان ، فينزلق غريزيا ودونما وعي الى هذا الضرب من التلاوة الجهورية ، فيكون له وقع قوي في قلوب الويلزيين » .

لقد احتفظت الكنيسة بسيطرتها على ويلز ، وشكّلت بذلك المزاج الويلزي اكثر مما فعلت المدرسة . فلا غرو إن وجد الكتّاب الانكلو ويلزيون أثر المنبر مباشراً وعميقاً فيما يكتبون . وكاتب مثل ديلان توماس ، حين اشتدت حساسيته ، عن طريق هذا الأثر ، لأصوات الكلمات ، وجد الإيقاع ، والتنغيم ، وموسيقى

(٥) Caitlin Thomas, **Leftover Life to Kill,** Putnam and Co., 1957, PP. 73-74.
(٦) Rhys Davies, **The Story of Wales,** Collins and Co., 1943, P. 24.

السطر (نثراً كان ام شعراً) ، مُعينات اساسية له في التعبير .

هناك مثل ممتع على الكيفية التي تتحد فيها النزعات الراديكالية والشعبية عند اللانضاواثيين في الحياة الويلزية نجده في كتابات وليم توماس (١٨٤٣ - ١٨٧٩) . كان وليم توماس عمّ أبي ديلان ، وكان يكتب باسم غويليم مارليز . وأصله من شمال مقاطعة كرمارثن ، كما هو أصل الطرفين من أسرة توماس . ومارليز اسم نهر صغير في تلك المقاطعة . وقد أصبح غويليم مارليز قساً توحيديا Unitarian في مقاطعة كارديغن ، وكان يكتب شعراً ونثراً باللغة الويلزية . واشتهر بوجه خاص بكتاباته الراديكالية ، اذ كان تحرريا في اللاهوت وراديكاليا في السياسة ، وطرد من وظيفته بسبب خطبه الراديكالية .

لقد أوجزت هنا بعض تقاليد البيئة التي ترعرع فيها ديلان ومعاصروه ، والتي كتبوا عنها فيما بعد . وعن هؤلاء الدخلاء في الأدب الانكليزي ، ذوي الألسنة الفضية ، كتب أحدهم ، غوين جونز ، يقول : « كان هذا آخر جيل دفع ثمناً لبروزه عرق الأسلاف وعذاباتهم : إننا نحن المباركين بالكتاب المقدّس والمسكونين بالكنيسة المستقلة ، مهما صارعنا ، نعترف بأننا اللاانضوائيون الضائعون الأخيرون في هذا العصر »[٧] وصورة ديلان توماس كأحد اللاانضوائيين الضائعين ، « مباركاً بالكتاب المقدّس ، ومسكوناً بالكنيسة المستقلة » ، وهو يصارع ديناً موروثاً ، أقرب بالتأكيد الى الحقيقة من الصور الكثيرة الأخرى التي رسمت له .

(٧) Gwyn Jones, Introduction to **Welsh Short Stories**, Oxford University Press, 1956, P. XIII.

شهد القرن العشرين تراجع اللغة الويلزية عن مقامها كاللغة الأولى في ويلز ، وعدد الويلزيين الذين لا يتكلمون اليوم إلا الإنكليزية في تزايد مستمر . وقد شهدت الفترة التي تلت حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ظهور ويلزيين يكتبون بالإنكليزية ، ومنهم ديلان توماس ، كانوا تقريباً عديمي الصلة بالحركة الأدبية الانكليزية في السنين الواقعة بين الحربين الكبريين . فهم شعب آخر ، وعيه محمّل بتراث آخر . وهذا غوين جونز يكتب في افتتاحيته للعدد الأول من « المجلة الويلزية Welsh Review » ، في شباط ١٩٣٩ :

« لعل أدهش ظاهرة في النشاط الفكري في مقاطعة ويلز الجنوبية ، ان السنوات القليلة الأخيرة شهدت بروز جماعة من الكتاب الشباب (الشباب سناً أو عملاً) ، يفسّرون ويلز للعالم الخارجي لأول مرة . ولنا أن نسميهم بمدرسة فقط بمعنى أن الدم الويلزي يجري كثيفاً جداً في عروقهم . فهم متباينون تباين البلد الذي وهبهم تراثه الغني ولو كان مهلهلاً ، ولكني عميق الاعتقاد بأنهم سيُعرفون قريباً بصفتهم أثمن خميرة في الأدب الانكليزي منذ أن فتح الارلنديون أعين الانعزاليين في هذه الجزر في مطلع القرن العشرين . »

من هؤلاء الدخلاء المبرّزين كارادوك ايفانز ، ديلان توماس ، فيرنون وطكنز ، ألَن لويس ، آر . أس . توماس ، غوين توماس ، وغلين جونز[٨] . وهم ينتجون أفضل كتاباتهم عندما يكتبون عن ويلز والحياة التي عرفوها فيها .

(٨) أسماء هؤلاء الكتاب أيضاً تتميز بكونها « ويلزية » حداً . ـ المترجم

غير أن ما يقرن بينهم ويميّزهـم هو نوعية الأسلـوب ـ الحماس العنيف ، والطاقـة الهادرة ، والمرونة . ومن الخصائص الأخرى ، غنى المجاز ، ولو أن المجاز عندهم ليس دائماً بالدقة أو التماسك المطلوب ؛ والخيال الحسي ، بل الشهواني في معظم الأحيان ؛ والتمتع بالفنتزة واللاعقـلانية ؛ والعاطفـة الجائشـة العميقـة . إنهـم يبلؤ ون بالكلمة أو العبارة ، وليس بالفكرة : ومقتربهم ، حتـى في النثـر ، هو مقترب الشاعر ، ويميلـون إلى نقـل معناهـمْ بواسطـة الحـواسّ . هذه القـابلية للإيصال الحواسّي ، وما يرافقها من النزعة الويلزية نحو الخطابة والميل الطبيعـي للكلام مجازاً ، من السهل جداً أن تؤ دي إلى بلاغة منفلتة منجرفة بألفاظها . غير أن لدى هؤ لاء الكتّاب حساً للفكاهة وحبّاً للسيطرة الشكليّة ، الأمر الذي يقيهم عواقب هذه النزعة .

وثمة خصيصة أخرى من خصائص الكتابة الانكلو ـ ويلزية ، وهي ميلها لأن تكون ذاتية ، وبالتالي تأملية في النفس . فهي تتصف بالوقفات الرومـانسية الدائمة : الإيمان بالحدس ، وحيوية العواطف الجامحة ، وأثر الطبيعة الخارجية . وثيماتها المفضلة هي استقصاء الطفولـة ، والموت ، وطبيعـة الإنسـان الجنسية . ونجد فيها كذلك تعلّقاً واعياً بالبدائـي والفطـري ، وخيطـاً قوياً من الـكوميدية معتمداً على ملاحظة النواحي الفكهة في الحياة الويلزية . في الشعر كما في النثر نجد الكاتب الانكلو ـ ويلزي ينأى عن الاهتمام بالأمور الفـكرية والمسفسطـة . وكان توماس على بيّنة من هذه النزعة في معاصريه . وقد قال ستيفن سبنلر في مراجعته لديوان توماس « المجموعة الكاملة » .

« يمثل ديلان توماس تمرّداً رومانسياً على النزعة الكلاسيكية التـي تبلورت حول آراء اليوت وأودن اللاهوتية . بل إنه تمرّد أكثر من ذلك :

تمرد على مذاهب اكسفورد وكمبردج وهارفرد الفكرية التي تملأ الكثير من الشعر الحديث في اللغة الانكليزية ، وعلى « إنكليزية الملك » التـي هي لغة لندن والجنوب ، والتي غدت مصطلحاً صحيحاً للتعبير عن رهافات الجمال ، ولكنها عاجزة عن الإتيان بالنسج الخشن ، والضربة القاسية ، والألوان العنيفة . »

عن هذه المراجعة التي نشرت في مجلة Spectator في عدد ٥ كانون الأول ، ١٩٥٢ ، كتب توماس يقول : « . . . إن هذه الآن أوضح ، وأوزن ، وأعطف ـ بل وأقول ، وأحقّ مراجعة رأيتها أبداً عن كتاباتي . أعني ، أن تحديدك وفهمك لمقصدي وطريقتي يبدوان لي صادقين كلّياً . » (من رسالة من الشاعر إلى ستيفن سبندر ، مؤرخة في ٩ كانون الأول ، ١٩٥٢)

في خلاصتنا هذه لمجمل المؤثرات والعلاقات الويلزية في أعمال توماس ، من المهم أيضاً أن ننظر في بعض المفاهيم اللاهوتية التي هي في المنطوي من كثيرمن الشعـر الانكلوـويلـزي . هذه المفاهيم أضفـت شكلاً على الموقف الدينـي من التجربة ، ولا سيا احتفال الشاعر بالحياة الطبيعية كلها ، الحيوانية والنباتية ، وهو احتفال يعبّر عنه عادة بلغة حسّية ، مستقى من فِكَر لاهوتية معينة . وأساس هذا الموقف هو الحس بوحدة الخليقة ، وهذا التوحيد لكل ما صنع الله إنما هو ديني في قرارته . فالشاعر يعي كوناً قربانياً زاخراً بأشياء الحياة العادية التـي تساعـد على توضيح الغوامض والأسرار العميقة . وهكذا فإن المخلوقات جميعاً ، سواء أكانت أوراق عشب أم أمواج بحر تتلاطم على الصخور ، أم طيوراً تلتقط غذاءها على الشاطىء إنما هي مقدسة بحدّ ذاتها وتشهد على عظمة الخالق .

في الشخصية الويلزية عنصر ما أصوله في الكتاب المقدس ، لكثرة قراءتهم

هذا الكتاب ، ومنه ينبع إيمانهم بأن كل شيء في الحياة مقدس كما هو . قد يقال إن الفكرة الأفلاطونية حول المُثُل الكائنة وراء الأشياء الخارجية عاقت الشعر الانكليزي والمسيحية الانكليزية زمناً طويلاً . أما وفق مفهوم الكتاب المقدس عن الحياة ، فكل شيء مقدس بحد ذاته . ما من شيء إلاّ وهو جزء من كلٍّ قرباني ، وليس انعكاساً لمثال ما . ومن هنا نجد ما كان هوبكنز يسميه في شعره « المشهد الداخلي » inscape و« النبرة الداخلية » instress ، إذ كان هوبكنز يبحث عن حقيقة كل شيء خارجي ؛ لأن الأشياء توجد ولها أهميتها كما هيَ ، لا كصور لشكل ما مثالي . وقد جاء تعبير هوبكنز عن « الحقيقة » بلغة حسّية تحاول تحديد الوجود الفيزيائي الفعلي للشيء . مفهوم كهذا عن الحقيقة حيث كل جسم طبيعي يحوي الإلهيّ في داخله ، يساعد على الإبداع الشعري ولا شك . ففي الشخصية الويلزية حس للرهبة ، حسٌ لأعجوبة الخليقة ، تتصل به حساسية مرهفة للطبيعة الخارجية ، مع حسٍّ للبراءة الأصلية الأولى . في اتخاذ هذا الموقف من الواقع ، نجد أن الكتاب الانكلو ـ ويلزيين ، بمن فيهم ديلان توماس ، تأثروا كذلك بوليم بليك . فكلما قرأ المرء شعر توماس تذكر في الحال قول بليك : « كل ما هو حي مقدّس ، والحياة تفرح بالحياة . »

لقد وضعت السنون الواقعة بين ١٩٠٠ و١٩٣٦ ويلز الجنوبية في تيار الاحتجاج العالمي ضد الفقر ، وعدم المساواة ، والمادية الصناعية . وظهر في هذه المنطقة تعبير من أقوى التعبيرات عن الثورة على النظام الاجتماعي القائم . والحماس الفائر الذي كان يثار فيما مضى بالمهرجانات الاحيائية الدينية تحول الآن إلى السياسة والأدب . وقد أعاد غوين توماس إلى الذاكرة تلك البيئة التي تربّى عليها الكاتب في ويلز الجنوبيّة في العشرينات والثلاثينات :

« ستبقى أيام « الرهوندا » تلك ، في نفسي ، مستحمّة إلى الأبد بفيض من النور : ضوضاء الحماسات السياسية ، الخطب النارية التي يلقيها أنصار قضايا الشعب ، مهرجانات الغناء الشعبي والإنشاد الديني في الكنائس الفسيحة ، وجماعات الناس طالعة نازلة على جوانب التلال في الليل . . . أصداؤ هم تملأ ذهني حتى الآن بإثارة خلاّقة هائلة . ثم السير عبر التلال إلى لانوونو ، أو إلى دمبات ، والفنارات في الشمال تجتذبنا إلى وحشة أشد هوجاً مما عرفناه أبداً . ووادي كلامورغن إلى الجنوب يغرينا بدَعَةٍ منظمة لكانت تفيدنا روحاً وعقلاً لو تعلمناها . وبين قطبي الجاذبية هذين ، كان قلق طرقات « الوادي » ، ذلك القلق المخمِّر ، والطرقات ترنّ بكل ما عرفت الإنسانية منذ البدء من نغمات الضحك والألم . في تلك الرقعة الصغيرة من الأرض والأحاسيس كانت تجربة العالم كله . لقد شقت سنوات الدراسة والتجريب فيها خطوطاً مريحة للمواصلات ، غير أنها لم توسع حدودها ، لا ولم تُغْنِ نسج أرضها . . . »

وكتب ديلان توماس في ذلك يقول :

« من الوديان الملأى بمناجم الفحم في ويلز الجنوبية خرج شعراء أخذوا يكتبون بروح من الغضب اللاهب ضد عدم المساواة في الظروف الاجتماعية . لم يكتبوا عن حقائق ومجالات العالم الطبيعي ، بل كتبوا عن الأكاذيب والدمامات التي يعجّ بها النظام غير الطبيعي للمجتمع الذي يعملون فيه ـ أو ، أكثر من ذلك طوال العشرينات والثلاثينات ، المجتمع الذي لم يسمح لهم بالعمل فيه . »[٩]

(٩) Dylan Thomas, **Quite Early One Morning,** J.M. Dent and Sons, 1954, PP. 147-48.

ويستمر توماس ، فيقول إن الشعراء تحدثوا

« في إيقاعات ممزّقة غاضبة عن ويلز التي كانوا هم يعرفونها : مساقط الفحم ، طوابير مستلمي إعانة العاطلين ، القرى المفلسة العنيدة ، الأطفال وهم ينبشون بحثاً عن الفحم بين أكداس النفايا ، مخصصات الفحامين الهزيلة ، السينمات الرخيصة ، سباقات الكلاب ، المناجم المهجورة، دواليب المناجم الساكنة . . . مرض السيليكوسيس ، وموسكو الصغيرة هناك وراء التلال . . . »

ولعله حين كتب هذه الأسطر كان يفكّر بأبيات الشاعر الويلزي الآخر آلن لويس، في قصيدته « الجبل المطلّ على ابردير »(١٠).

(١٠) هذه هي القصيدة ، من مجموعة آلن لويس Raiders' Dawn (« فجر الغزاة ») ، ١٩٤٢ :

من هذه الحافة التي اقتلع الفحم منها أرى
المكان الذي من أجله راح « الكويكرز »
يجمعون الثياب ، موطن آبائي ،
وقريتنا المفلسة العنيدة تمدّدت
في الغبار المنهك تحت تلالها
التي لا أسماء لها ؛
والشوارع الكالحة الممتدة عبر « الكوم » ،
والمناجم المهجورة ، وفتات النفايا
يستعملها المقامرون وقارئو الأناجيل
والأطفال ينبشون بحثاً عن الفحم
الذي تعجز إعانة الشتاء عن شرائه ؛
والمخصصات حيث عامل المنجم يحفر
والآلات تهشّم الفحم داخل دماغه ؛
و« الخليل » الشهباء في تشنّج صلب ،
والسينما الرخيصة البيضاء ، وقد رقدت
الكنيسة كخنزيرة حبلى إزاء النهر =

لقد وجد الكاتب الانكلو ـ ويلزي في ويلـز الجنـوبية ، في هذه الفتـرة ، خلفية من الغليان الاجتماعي والحيوية الخلاقة . غير أن ديلان توماس ، فيما كتب ، لم يكنْ همـه الأول الإنسـان السياسي ، بل الإنسـان العاطفـي ، الدينـي ، والجنسي .

٦

بدا شعر توماس لقرّائه الأوائل غريباً وصعباً ، لأنهم جاؤه بأذواق انشأها الأدب المعاصر ، ولم يكن في أدب القرن العشرين ما يسعفهم في فهمـه . فالفِكرَ واللغة التي وجدوها في كتاباته لم يكن ثمة ما هو مشترك بينها وبين كتابات شعراء من أمثال و . هـ . اودن ، أو تي . اس . اليوت ، أو و . ب . ييتس . كما أنها لم تكن مستقاة ، إلى أي حد يذكر ، من شعراء القرن التاسع عشر الرومانسيين . « لم يضلّل أيٌ من شعراء الانكليزية النقّاد ويفحمهم مثلما فعل ديلان توماس . لم يلبس قط أحد بتلك البراعة قناع الفوضى ليخفي وجه التراث الحقيقي . . . وأشدّ المعجبين به خطأ كانـوا اولئـك الـذي اقبلـوا على شعـره لطرافتـه . » (فيرنـون وطكنز) ويخبرنا الكاتب الانكلو ـ ويلزي آ . جي . بريس جونز أين نلقى هذا التراث : « أحسب أنه كان يرتاح لـ فون وتراهيرن ، وبليك . . . اكثر بكثير مما يرتاح لفرويد ، ومـاركس ، وكافـكا ، وجـويس ، وبروسست » . والواقـع أن الكتابات الأنكلو ـ ويلزية المعاصرة تأثرت بشعراء القرن السابع عشر المتدينين .

= والمشيّعين في أحسن ملابسهم
يسيرون في جنازة صغيرة ، ينشدون
تراتيل تنهمر ملحّةً كالمطر . . .
وفي صالون أسدلت ستائره ، تحتضن النساءُ
فجيعةً كبرى ، وغضباً أمام الله . . .

وثمة ملامح عدة مشتركة بينه وبينهم : الاهتمام بالطفولة كحالة براءة ونعمة إلهية ؛ الحسّ العميق بالذنب والانفصال عن الله ، متناوباً مع لحظات من الرؤ يا ؛ حب الظرف والنكتة والضديد ؛ واستعمال الرموز والصور المسيحية .

يتحدث ديلان توماس ، مثله في ذلك مثل جون دَنّ ، عن موضوع الجنس بحرارة ومباشرة . وفي كتاباته كما في كتابات دَنّ مزيج من الثيمات الجنسية والدينية ، الأمر المؤدي إلى المزج بين الصور الجنسية والدينية . وفي كلا الشاعرين وعي شديد للموت . ولقد وعظ دَنّ وعظة تدعى « مبارزة الموت » وهو في ثياب المآتم ، وهذا الهوس بالموت كحقيقة فيزيائية نجده في قصائد توماس :

« أجلس وأرقب الدودة تحت ظفري . . . »

وإذ نحلّل قصائده نجد مصادر معينة لمواضيعه وصوره في كتابات جون دن ، وهو كذلك ، مثله ، مشغول دائماً بالعلاقة بين الحب الالهي والحب الجنسي .

هناك منطقة حساسية يشترك فيها الشعراء الانكلو- ويلزيون في القرن العشرين والشعراء الميتافيزيقيون في القرن السابع عشر ، وهي غريبة عن الفترة الرومانسية ، ألا وهي الموقف الديني من التجربة . وقد انتج هذا شعراً يتصف بالصراع الداخلي الديني ، ومن الناحية الايجابية ، بالرؤ يا الدينية . والصوفية الدينية في قصائد فون ، وتراهيرن ، وتوماس ، هي غير ذلك الطموح الصوفي الذي نجده في شعر وردزويرث أوشلي . لقد أدخل شعراء القرن السابع عشر في الأدب ذاتية قصوى وتحليلاً عميقاً لطوايا النفس ، نجدهما في اكفأ حالاتهما في شعر الرؤ يا الدينية .

إن الميزة الرئيسية للوعي المتأمل في الذات ، في الماضي كما اليوم ، هي الحسّ

العميق بالانشطار ، أو التمزق ، الذي يكشف عن نفسه في أشكال متباينة . . ريتان يعزو إلى السلتيين تحدّي كل ما هو آتٍ من الخارج ، ورفض الاعتراف بحقيقة الكون الموضوعية . وهذا يعبّر عن نفسه في الأدب بالهروب من الواقع إلى التصوّف ، والحنين ، والرومانس . وفي دَنّ ، وهربرت ، وتراهيرن ، وفون ، وتوماس ، نجد أن الوعي المتأمل في الذات يتسّم بحسّ عميق للخطيئة وللانفصال عن الله . و« السونيتات المقدّسة » ، لجون دن ، و« الهيكل » لهربرت ، وقصائد توماس « بجانب المذبح في ضوء البوم » ، و« كان هناك مخلّص » ، و« رؤ يا وصلاة » ـ كلها إنما تسجل رأب الصدع في هذا الانفصال .

غير أن التعبير عن حس الانفصال يتخذ احياناً شكلاً مختلفاً ، أقل مباشرة في منحاه الديني . إنه شعور بالبعد عن براءة الطفولة الأصلية ، ورغبة باستعادة اللحظات الرؤوية التي عرفها زمن النعمة ذاك .

سعيدة تلك الأيام الباكرة ! حين كنت
مشرقاً بطفولتي الملائكية .
قبل أن أفهم هذا المكان
المعينّ لسباقيَ الثاني . . .
ولكن (آه !) روحي بطول المكوث
سكرى ، وتترنح في الطريق .
يحبّ البعض التحرّك إلى الامام
واتمنى أنا أن اعود القهقرى ،
وحين يسقط ترابي هذا في الاناء
في الحالة التي بها جئت أعود .[1]

(١١) من ديوان هنري فون ، مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٥٧ ، ص ص ٤١٩ ـ ٤٢٠ .

ويقول تراهيرن في كتابه « قرون من التأملات » :

« كان كل شيء يبدو جديداً وغريباً اول الأمر ، رائعاً ، مائعاً ، جميلاً ، لا يوصف . كنت غريباً صغيراً ، استقبلتني وأحاطت بي عند دخولي العالم افراح لا تُعَدّ . ومعرفتي كانت إلهية : اعرف بالحدس تلك الأشياء التي ، منذ جحودي ، رحت أجمعها بأسمى قدرات العقل . حتى جهلي كان لصالحي . فقد بدوت كمن أُدْخِل عالم البراءة . والأشياء جميعاً نقية ، وهّاجة لا تشوبها شائبة ـ أجل ، وهي مُلكٌ لي دون حدود ، ثمينة فرحة . لم أعرف أن ثمة خطايا ، وشكاوى ، وشرائع . . .كنت ارى كل شيء في سلام الجنّة ، والسماء والأرض تسبّح بتراتيل المجد لخالقي ، ولا يطرب لها آدم أكثر مني . كان الزمن أزلاً ، ويوم عيدٍ لا ينتهي . . . » (ص ص ١٥٦ ـ ١٥٧) .

في هذه الفقرة توحي عبارة تراهيرن « والسماء والأرض تسبّح بتراتيل المجد لخالقي ، ولا يطرب لها آدم اكثر مني » بأنه يتمتع بادراك آدم الأصلي وامتيازه . وامتيازه . وديلان توماس كثيراً ما يتقمص ، مثله ، شخصية آدم أو المسيح في شعره ونثره . والاعتماد الزائد على تجربة الطفولة ، والرغبة في اعادة خلقها ، من الميزّات الكبرى في الكتابات الانكلو ـ ويلزية ، شعراً كانت أم نثراً . ولعلّ هذه الموضوعة تجد في القصيدتين « تل السرخس » و « قصيدة في تشرين » أجمل وأعمق تعبير لها في عصرنا الراهن .

٧

الشاعر الأنكلو ـ ويلزي الذي تحمل كتاباته اوثق الصلة بكتابات ديلان توماس هو فيرنون وطكنز . كلاهما يضطلع بدور نبويّ في شعره ، وينهل من

معرفة حدسيّة للوجود . فاللغة البليغة ، والصور الدينية (ولو أنها ليست كلها مسيحية فقط) ، والجيشان الخطابي في الشعر ، تضيف إلى انطباعنا هذا عن الشاعر النبوي . وفيرنون وطكنز ، شأنه شأن و . ب . ييتس وديلان توماس ، يلقي شعره بصوت جهوري ، قويّ ، ترتيلي . وتعطى موسيقى الأبيات قيمتها الكاملة ، على خلاف طريقة الالقاء السائدة التي يسخر منها توماس بقوله : « وهناك بالطبع القاريء الآخر الذي يحاول ببرود مقصود ، وشبه انفصال عما يقرأ ، وتقليل من شأن قصائده كمن يتنازل عن كبريائه ، أن يعطي الانطباع بأن ما يعنيه في الواقع هو : هذه أشياء رائعة ، ولكنها لي أنا.»

ومع هذه الخصلة النبوية ، نجد في كلا الشاعرين مفهوماً للوجود هو ديني في اساسه . يقول فيرنون وطكنز : « كنا مختلفين في موقفنا من الشعر ، وفي طريقتنا في النظم ، ولكن كان ثمة شبه كبير في معتقدنا واكتشافاتنا ، فغدونا صديقين حميمين » . بالنسبة للتقنية الشعرية ، فان هناك ، كما يروي وطكنز ، نقاط اختلاف مهمة ـ ولو أن هناك أيضاً نقاط شبه ممتعة ـ ولكن مما لا شك فيه هو أن كتابات وطكنز كان لها أثر مهم جداً في تطور توماس . التقيا لأول مرة بعد صدور « ١٨ قصيدة » ، ومنذ ذلك الحين راحا يتناقشان معاً حول ما يكتبان بانتظام ، وبقيت الصداقة حميمة بينهما حتى وفاة توماس .

لقد قلت إن توماس جعل يرى نفسه بازدياد شاعراً متديناً . ومن الطريف أن نجد وطكنز يقول ما يلي :

« إذا قارنّا بين النسخة الأصلية لقصيدة « من سوء حظ الموت » ، التي ظهرت بعد تغيير كلمتي نعت في مجلة « الحياة والأدب اليوم » (تشرين الأول ١٩٣٩) ، وبين صيغتها النهائية التي نشرت في « منايا

ومداخــل » Deaths and Entrances ، وأخــيراً في « المجموعــة الكاملة » ، نجد أن كل التغييرات التي ادخلها حين أعاد نظمها تشير إلى ابتعاده عن السخرية والمفارقة ، في اتجاه القول الديني . » [١٢]

هذا التحول من سمات تطور شعر توماس ككلّ . يزعـم وطكنـز أنـه هو وتوماس كانا يبحثان عن حقيقة ميتـافيزيقية في كتابـاتهما : فالملاحظـة الـطبيعية لكليهما إنما لها معناها بقدر ما تؤيد حقيقة أعمق . وفي مقدمته لما نشر من الرسائل التي تسلّمها من توماس ، يؤكد وطكنز أن موضوعاته كانت شبيهـة لموضوعـات توماس ، وانهما كانا ، كلاهما ، شاعرين متدينين :

« كان توماس يفهم أيضاً لماذا لم يكن بوسعـي أن اكتـب قصيدة يتحكمّ بها الزمـن ، كما كان يفعـل هاردي . وهـذا ينطبـق أيضـاً على ديلان ، رغم أن بعض النقاد يحسبون خطأً أنهم يجدون قصائد من هذا القبيل في ديوانه . وهذا يوضّح الصلة فيما بيننا على مستوى أعمق : كانت قصائـده تخاطبنـي بصـوت الحقيقـة الميتـافيزيقية . فاذا اختلفنـا ، كان اختلافنا على مسألة ميتافيزيقية ، لأن الملاحظة الطبيعية في الشعر لم تعن لنا شيئاً بدون دعم من الحقيقة الميتافيزيقية. » [١٣]

إن شخصية وكتابات وطكنز هي التي ساعدت توماس في بحثه عن تعبير عن الايمان ليس للزمن سطوة عليه .

(١٢) Dylan Thomas, **Letters to Vernon Watkins**, J.M. Dent and Sons and Faber and Faber 1957, P. 64.

(١٣) المصدر السابق .

عالم القصائد المبكرّة

بقلم
إيلْدَر اولسون

صدر كتاب * ديلان توماس الأول « ١٨ قصيدة » عام ١٩٣٤ ، وأعقبه بعد سنتين « خمس وعشرون قصيدة » . وكانت محتويات واساليب الكتابين متشابهة من أوجه عدة . وكانت ردود الفعل النقدية لهذين الكتابين متشابهة أيضاً ، فيما عدا بعض الشواذ . النقّاد ، المحبذون منهم وغير المحبذين ، وجدوا الشعر صعباً ، لا عقلانياً ، وغير منضبط ، ولكنهم في الوقت نفسه وجدوه مهماً بما يكفي للمطالبة بالتعقيب الصريح . هـ . ج . بورتيوس وصف الشعر بأنه « جولة بغير دليل في دار للمجانين » . وقرّر لوي مكنيس أنه كلام اهوج لكنه مخمور وإيقاعي . أما ستيفن سبندر فصرّح بحسم : « إنه مجرد مادة شعرية لا أول لها ولا آخر ، ولا سيطرة عليها ذكية أو مفهومة.»

ولكن لو كان شعر توماس هكذا ، أو لو كان هكذا لا أكثر ، فلنا أن نشكّ في أنه كان يستأثر بأي اهتمام خاص . بحلول عام ١٩٣٤ ، لم يكن هناك كاتب يُدهش أحداً لأن أعماله لا عقلانية وغير منضبطة . فالحركات التي سادت ،

* «The Universe of the Early Poems», from **The Poetry of Dylan Thomas** by Elder Olson, University of Chicago, 1954.

كالدادائية والسريالية ، كانت قد أشهرت تخليّها عن العقل والانضباط باعتبارهما من الرذائل ، ووفرة الكتابات الدادائية والسريالية كانت كافية لاغراق ثماني عشرة قصيدة لفنان مخمور نسبياً . فالمدهش في شعر توماس أنه فعل فعله قبل أن يفهمه أحد ، وأحياناً حتى عندما أسيء فهمه . وأقلّ هذا الفعل كان يترك في القارىء انطباعاً بأن هنا شاعراً يتمتع بحسّ مذهل للغة والايقاع دون أن يقول شيئاً مهما عن موضوعات ذات خطورة . وفي اسوأ الأحوال ، لقد أفسد ما يقوله بعنفه وغموضه .

وكانت هناك صفة أخرى ميزّت كتابة توماس عن غيره من الشعراء . إنها كتابة لا يمكن تصنيفها . و « موضوعاتها » ، بقدر ما يمكن الامساك بأي شيء منها ، كانت الموضوعات القديمة قدم الدهر : الميلاد ، والجنس ، والموت ، غير أنها غير معتادة في مفاهيمها ومعالجة الشاعر لها وفي عصر أخذ يكتشف الأسطورة والرمز كعنصرين يضفيان الكونية على التجربة الانسانية كلها ، وُجد أن هذا الشعر يستخدم اسطورة شخصية جداً ورموزاً خاصة جداً ، بحيث أنه يوحي بأنه يسجّل تجارب فذّة متفرّدة . وكان العصر قد بدأ يطالب بأن يكون للشعر مرجع اجتماعي ، أما شعر توماس فمن الواضح أنه لم يكن له أي مرجع اجتماعي . وكان العصر قد اكتسب عادة النظر في الشعر والحكم عليه بمصطلح التقاليد التي انتجته ، أما شعر صاحبنا فكان يبدو غير متصل بأي تقاليد . وكان العصر مولعاً بشرح الشعر الغامض ، أما شعر توماس فكان من الغموض بحيث لا يستطيع أحد شرحه .

ما الذي كان يمكن أن يقول أحد عن شاعر يكتب أبياتاً كهذه :

بجانب المذبح في ضوء البوم في خان النصف
رقد السيد باتجاه القبر مع معذِّباته ؛

عَبَدّون معلّقا بالمسمار صاح منذ آدم ،
ومن مِذْراته ، كلباً بين الجنّيات ،
آكل الأطلس ، بالشّدق التواق للأخبار ،
قضم اللُّفاح الذي سيزعق غدا . . .[1]

حاولت أيدث ستويل ، في مقال تحبيذي نشرته في جريدة « صنداي تايمز » ، أن تؤ ول هذه الأبيات ، فلم تتورط وحسب في جدل طويل ، بل استفزت الشاعر نفسه ليكتب هذا التوبيخ :

« يبدو لي أن تحليل الآنسة إيدث ستويل للبيتين « آكل الأطلس ، بالشدق التواق للأخبار / قضم اللفّاح الذي سيزعق غداً » لا يخلو من إبهام . هي تقول « إنهما يشيران إلى ما في الحياة الحديثة من سرعة عنيفة ، وعشق للأحاسيس الثائرة ، وهوس بحبّ الرعب » . وهي لا تأخذ المعنى الحرفي : وهو أن مخلوقاً شبحياً لاهياً للدنيا قضم رعب الغد عن حقَوي سيّد محترم . « الشدق التواق للأخبار » تنويع واضح على قولنا « أنف تواق للأخبار » ويعني أن فم المخلوق بوسعه منذ الآن أن يتذوق الرعب الذي لم يأت بعد ، أو أن يتحسّس مجيئه ، وبوسعه أن يمدّ لسانه إلى الأخبار التي لم تُصنع بعد ، ويستطعم فداحة النسل قبل أن تتحرّك البزرة ، وبوسعه أن يدرك تهافت الجسد الميّت قبل انفتاح الرحم الذي يطلق الجسد إلى الغد . ما هو هذا المخلوق ؟ أنه الكلب بين الجنّيات ، الجلف والجرو بين الأساطير ، النابح على الأرواح الهائمة ، مفزع الأطياف ، الراكض على اعقاب السَحَرة . قصيدتي هذه هي حادثة معيّنة

(1) The Collected Poems of Dylan Thomas, New Directions, P. 80.

في مخاطرة معينة ، وليست ذمًّا تعميمياً غير مباشر لهذه « الحياة السريعة ، الفظيعة ، المهووسة » .[٢]

ولنا أن نتساءل عن مدى الجدّية التي يجب أن نأخذ بها إصرار الشاعر ـ الذي كثيراً ما يردّده ـ على ضرورة قراءة شعره حرفياً . فإذا كان تأويله لهذين البيتين حرفياً ، ولعله كذلك ، ما مبلغ حَرْفيّته ، وكيف نؤ ول تأويله ؟ وإذا لم يكن حرفياً بكل معنى الكلمة ، فبأي معنى هو حرفي ؟

إذا بدأنا بالنظر في العلاقة بين تفسير توماس والبيتين المذكورين ، تتبدّى لنا في الحال أمور معينة . « آكل الأطلس » يفسرّها بـ « لا هم الدنيا » : ولكن الأطلس ليس الدنيا بالضبط . فإذا فهمنا كلمة « أطلس » باعتبارها تحلّ محل « الدنيا » ، فلن نفعل ذلك إلاّ إذا فهمنا أولاً أن أطلساً جغرافياً يمثل الدنيا . وكذلك « أنف توّاق للأخبار » تتحول إلى « شدق توّاق للأخبار » : وشدق كهذا لا يصبح ممكناً إلاّ إذا ساوينا « الأخبار » بآخر الأحداث ـ وهو ما نفعله وفق تقاليد أحاديثنا المعتادة . و« اللفّاح » يتحول إلى « رعب » : واللفاح رعب فقط في لغة السحر وتقاليده . وبمجمل القول ، نجد أن علاقة الشرح بالشعر لا تُرى إلا إذا لاحظنا أن توماس يصف الأشياء بالاشارة إلى أشياء أخرى تمثلها أو ترمز إليها وفق هذه التقاليد أو تلك .

من الصعب اعتبار لغة كهذه « حرفية » بالمعنى المفهوم ، ولسوف يتأكد القارىء بسهولة من ذلك إن هو حاول ، بعد اطلاعه على شرح توماس « الحرفي » ، أن يعين بالتحديد ما هو هذا « الكلب بين الجنيات » . فهل اللغة هنا مجازية ؟ فإذا اعتبرنا المجاز إبدال أسماء لنا ما يبرّر إبدالها بسبب الشبه بين الأشياء

(٢) Henry Treece, **Dylan Thomas**, Lindsay Drummond, 1949, P. 149.

المعنيّة بهذه الأسماء ـ أي بجعل « آ » مكان « ب » ، بحجة أن « آ » تشبه « ب » ، أو تبدو كأنها تشبهها ـ فلن نقول حينئذ إن أبيات توماس مجازية . أطلس العالم لا يشبه الدنيا . وإذا واجهنا شخصاً بخريطة وهو لا يعرف مسبقاً ما معنى الخرائط ، فإنه على الأرجح سيبقى حائراً بما يرى إلى أن نعلّمه شيئاً من لغة الخرائط وتقاليدها .

أضف إلى ذلك : إننا في فهمنا المجاز ـ أو الاستعارة ـ ندرك إحلال الأسماء محل بعضها البعض بابقائنا الأشياء ، أو الفِكَر عنها ، متمايزة تماماً . فإذا قلت عن رجل ما إنه « أسد في المعركة » ، فإني لا أفترض أن الأسد رجل ، أو أن فكرة الأسد هي نفس فكرة الرجل . أنا إنما أبدل كلمة بكلمة ، بحجة أن الرجل يشبه الأسد من بعض الوجوه . إني أبقي فكرة الرجل ثابتة ، وكل ما أفعله هو أن أضخّم ميّزات إنسانية معيّنة إلى الحدّ الذي أتصور عنده أنها من ميّزات الأسد .

فالمجاز إذن يعني الإبدال اللفظي ، في حين أن توماس في أبياته هنا يستبدل فكرة الأطلس بفكرة الدنيا ، لأن الأطلس تمثيل خرائطي للدنيا . فاستعمال الكلمة إنما هو نتيجة إبدال فكرة ، وهو ما سبق أن تحقق . باختصار إذن : ما نراه هنا ليس مجازاً ، بل رمزيّة .

عند هذه النقطة علينا بالحذر . قبل كل شيء ، هناك ميل عام في الكلام المعاصر عن الفن إلى الافتراض بأن الفن كله رمزي . فإذا كان الغرض من ذلك أن نقول إن بضع ضربات من ريشة الرسام ليست بالفعل قطة ، ولكنها تمثل قطة ؛ وإن قطعة من الصخر ضرب النحات فيها إزميله بضع مرات ليست فينوس بالفعل ، ولكنها تمثل فينوس ؛ وإن سوناتة لشوبان حين تتفجّر علينا ألحانها ليست بحد ذاتها اضطراباً ، ولكنها تمثل الاضطراب ؛ إذا كان هذا هو المقصود ، فإننا

سنوافق حالاً ـ ولكننا نحتفظ بحقنا أن نعتقد أن الملاحظة واضحة بأكثر مما يستحق ان تذكر . وإذا كان الغرض هو أن نقول ان على الفن أن يكون رمزياً لمجرّد أنه يجب أن يكون رمزياً ، فلنا أن نسأل : كيف نعرف ذلك إلى أن نكون قد نظرنا ؟ افرض أننا سلّمنا بأن الفن كله رمزي : ما الفرق بين الشعر الذي يمكن أن نقرأه حرفياً وشعر ديلان توماس ؟ ما الفرق بين قصيدةوردزوريرث « تنتيرن آبي » أو قصيدة كيتس « أغنية إلى بلبل » ، والأبيات المذكورة آنفاً من سونيتة توماس ؟

ثم إننا نجد عموماً ان الذين يفترضون أن الفن كلّه رمـزيّ ، يفترضـون نظاماً رمزياً كونياً من نوع ما ، ذا قوة مطلقة ، كالنظام الذي في سيكولوجية فرويد أو يونغ . ونتيجة فرضية كهذه هي أن قيمة الرمز أو معناه يُعرف قبل أن نتأمل في الرمز وهو في سياقه . ربما كان في موقف كهذا بعض التبرير من حيث ان أية محاولة لإقامة نظام رمزي لا بد لها من أن تعينّ قيماً معينة للرموز في حالات معينة ؛ أما الرأي بأن للرموز قيماً ثابتة مطلقة ، وأنها تعمل في جميع الحالات كرمـوز ، فأمـر ينكره بصراحة كل من فرويد ويونغ . والأهمّ من ذلك ، أنه ينافي الواقع .

أما أنه ينافي الواقع في المثل الذي نحن هنا بصدده ، فلنا أن نرى ذلك في الحال . ديلان توماس «اعترف بتأثير» فرويد[٣]. غير أن القارىء الـذي يحـاول تأويل رموز توماس بلغة فرويد لن يستوضح شعره كثيراً . لا ريب أن قارئاً كهذا سيروق له أن يجد توماس يتحدث عن « غابة الحقوين » ، ويقرن كثيراً بين الولادة

(٣) الكثيرون يذكرون اعتراف توماس هذا ـ وهو مطبوع حتى على الغـلاف الورقي « للمجموعـة الكاملة » . غير أنني عجزت عن العثور عليه في كتابات توماس . ربما أدلى به شفهياً . وإذا كان المقصود كلمات قالها الشاعر جواباً على أسئلة من جفري غريغسون (عام ١٩٣٤) ، فإنها بعيدة جداً عن اعتراف كهذا ، وهذه هي بالنص : « [ان الشعر] لا بد أن يجرّ إلى ما في واضحة النور من عري نقي المزيد من الأسباب الخفية ، أكثر مما استطاع أن يدرك فرويد . »

والخروج من الماء ، ويبدو في بضع نقاط أخرى منسجماً مع الرمزية الفرويدية . إلا أن الأمثلة السلبية سرعان ما ستبدّد رضاه . ففي فرويد ترمز الثمرة إلى نهد المرأة ، وقطعاً لا ترمز إلى النسل ، بينما هي عند توماس رمز الطفل (كما هي في حديث الناس اعتيادياً) . وفي فرويد تشير الكهوف ، والكنائس ، والمعابد إلى أعضاء المرأة التناسلية ، بينما هي عند توماس تعني أبعد الدواخل في النفس ، والكنائس والمعابد ـ وبخاصة الغائرة منها ـ تعني لديه الإيمان الفطري الضائع . ويقرن توماس السلالم والتسلق بصعود الإنسان الروحي ، وليس بالجماع الجنسي كما يفعل فرويد . والقارىء الذي يضع في اعتباره الأنماط العليا ليونغ ، لن يكون أكثر خطأً ، رغم أن التجارب التي يعالجها توماس هي من الأنماط العليا . أما القارىء الذي ينحو منحى نظرية رانك حول صدمة الولادة ، فلسوف يضلّ تماماً في فهم القصائد ، بل إنه سيعمى عن الغرض الذي أعلن توماس أنه يستهدفه في فنه .

من الطيش الإدعاء بتفسير ما يقوله أي إنسان قبل أن تصغي إلى ما يقوله هو . وطيش أكبر أن تعلن ما هو هذا العمل الفني الذي أمامك قبل أن تلاحظ بإمعان ما هو . لو كان للأنظمة الرمزية الكونية نفاذ غير مشروط ، لما كان ثمة إشكال في شرح قصائد توماس ، أو أي شاعر آخر . وبالنسبة لتوماس ، فإن رموزه بعيدة جداً عن تسليم نفسها لمفاتيح سهلة يقدّمها نظام رمزي جاهز : إنها تتطلب تمحيصاً دقيقاً ، ولا تسلّم معناها في النهاية إلاّ عندما يتبينّ القارىء ، بفعل من حدسه ، من أين بالضبط اشتقّ الشاعر رمزه .

مثلاً : ما معنى

« الزوايا الاثنتا عشرة للريح الملائكية » ؟

إذا عالج القارىء هذه العبارة بافتراض رمزي ، فإنه يبقى على الأرجح محتاراً فيها . وسأوفر عليكم المتاهة السيكولوجية التي ينساق إليها . ولكن ، من ناحية أخرى ، إذا فكر المرء قليلاً بالرياح ، فلعله يتذكر مأثور الرياح الاثنتي عشرة التي تهبّ من نقاط البوصلة الاثنتي عشرة . ويتذكر كذلك الخرائط القديمة التي كان من دأبها أن تصوّر الرياح وهي صادرة عن رأس إنساني صغير خدّاه منتفخان لشدّة ما ينفخ . وعندما يذكر أيضاً ان الملائكة كثيراً ما ترسم في الصور الدينية القديمة على شكل رؤوس بلا أجسام ، وأن الرياح ، كما تظهر في الخرائط المسطّحة ، ترسم في زوايا ، يكون عندئذ قد فسرّ الرمز . إذا عثر فيما بعد على العبارة التالية في إحدى قصص توماس النثرية ، سيتأكّد من صحة تفسيره : « تابع [على الخريطة] بأصابعه الزوايا المرسومة رسماً خفيفاً لريحين اثنتين ، وفَمَيْ ملاكين في الركنين . . . راح الملاكان يشتدان في النفخ ، واشتدت الريح انطلاقاً .»[٤] لا علاقة للرمز بفرويد أو يونغ أو غيرهما . إنه مستقى من تقاليد رسم الخرائط والصور المتصلة بها .

حقيقة الأمر أن رموز توماس مستقاة من مصادر شتّى . ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع (١) طبيعيّة ، (٢) تقليدية ، (٣) خصوصية . أما الرموز الطبيعية فهي من ذلك الضرب الذي قد يستخدمه أي شاعر ، بل أي إنسان . فالنور رمز الخير أو المعرفة ، والظلام رمز الشر أو الجهل ، الدفء رمز الحياة أو الراحة ، والبرد رمز الموت أو عدم الراحة ، الصعود رمز التقدم أو البعث ، الهبوط رمز التقهقر أو الموت ، وهلمّ جراً . هنا فقط قد يكون للرموز الجاهزة مجال في التأويل ـ ولكن حتى هنا سنجد أن رموز توماس ليس فيها ما هو ثابت ومطلق ، ولا الرموز دائماً رموز .

(٤) The Map of Love, J.M. Dent and Sons, 1939, P. 64.

أليس في الحياة أشياء هي النور ، والظـلام ، والـدفء ، والبـرد ، والصعـود ، والهبوط ؟

أما الرمـوز التقليدية فتعتمـد في التـأويل على معرفـة تقـاليد أو مأثـورات الموضوع الذي أخذت منه . وتعدّد أنواعها يتضح لنا عندما نرى توماس يستقيها من صنع الخرائط ، وعلم الفلك وتاريخ الفلك ، والفيزياء ، والكيمياء ، وعلم النبـات ، والتشريح ، والميكانيكا ، وبخاصـة تلك « المعـارف » التـي تسمّـى بالباطنيّة ـ مثـل التنجيم ، السيمياء ، التعـزيم ، السحـر الأسـود ، وغيرهـا . ويستقي الرموز أيضاً من الألعاب وفنون الرياضة ، ومن الخرافات والأساطير ، بما فيها بعض المواد التوراتية ؛ إضافة إلى مصادر الأدب والتاريخ المألوفة .

أما الرموز الخصوصية فنقترب من تفسيرها بمتابعتنا أعماله واحداً بعد آخر ، شعراً كان أم نثراً ، وانتباهنا إلى عاداته . فنلاحظ مثلاً أنه يستخدم الشمع رمـزاً للجسد الميّت أو الفاني ، والزيت رمزاً للحياة ، والبحر رمزاً لمصدر الحياة ، والملح رمزاً للتكوين والولادة في البحر . المقصّات والسكاكين رموز الميلاد (بمعنـى أن برقع الجنين يقصّ ليفتح ، وحبل السرّة يقطع) أو للموت (بمعنى أن خيط الحياة يُقصّ ، والفرع يقطع) ، أو للعلاقة الجنسية (بصلتهـا بالحياة والموت) . وهـو يشبّه تشريح الإنسان بتركيب الكون أيضاً ، ويرى العالم الأصغر صورة للعالم الأكبر ، وبالعكس ، وهذا التشبيه يولّد سلسلة من الرموز . الجروح ـ من رموزه الأشد تواتـراً ـ لهـا عدد من الـدلالات : آلام الحياة ، القلـب ، جرح السرّة ، الأعضاء التناسلية والفعل الجنسي ، المسيح ، آثار الزمن . كثيراً ما يرمز الخياط إلى ما يخيط الإنسـان كوحـدة ، أو ما يخيط كفنـاً ، أو يقطـع خيط الحياة . . . التحنيط ، وبخاصة بالمعنى المصري ، رمز لعقبـة لا يمـكن تجاوزهـا ، أو يمـكن

تجاوزها ، في محاولة لبعث الروح . وما من ريب في أن هذه الرموز الخاصة جميعاً تشكل ميداناً خصباً للبحث السيكولوجي . بيد أن الدارس السيكولوجي الـذي يريد الدخـول في البحـث ، عليه أن يرضى قبـل كل شيء بالبحـث عما يقولـه توماس .

ولكن القـارىء ، عنـد هذه النقطـة ، قد يتسـاءل عن حق : لماذا يلبس توماس شعره هذه الرموز الباطنية ؟ بل ، لماذا يستخدم الرموز ، أصـلاً ؟ أليس هذا ضرباً من الإلغاز والتعجيز ؟ هل من الضروري أن يكون الشعر معقداً إلى هذا الحد ؟ وهل يؤ دي هذا كله إلى نتيجة ، فيما عدا تعقيد مهمة القارىء ؟

يقول تي . اس . اليوت في مكان ما إنْ عصرنا عصر معقد ولذا فهو بحاجة إلى شعر معقد . أنا لن أعترض على أي امرىء يجد قناعة في هذا الجواب . ولكن يجب أن أعترف انني لا أرى الدليل على ان عصرنا أكثر تعقيداً من أي عصر آخر ، إلا إذا كانت نظرتنا للتاريخ مبسّطة جداً وأكثر رؤ ية للقريب منه ، كما أنني لا أفهم تماماً لماذا يقتضي تعقيد عصر ما تعقيداً في شعره . (بهذه المناسبة ، أود أن أعرف رأي إنسان الكهوف في إشعال النار ، وأي الطريقتين أكثر تعقيداً ، حكّ العيدان أم الضغط على زرّ ؛ ورأى سبينوزا ، مثلاً ، هل الفلسفة أكثر تعقيداً في يومنا الراهن مما كانت في يومه ؛ وهكذا . . .)

هناك رأي آخر كثيراً ما تردده الصحف في الآونة الأخيرة ، ويبدو لي شديد التفاهة ، وهو ان الشعراء المعاصرين يتقصّدون الغموض والتعجيز ، عناداً وتعنتاً منهم . لا أحسب أن ثمة جواباً شافياً يعتمد على ما ينبغي أن يكونه الشعر ، في أي عصر أو خارجاً عن أي علاقة مع الزمن فالشعر عموماً لا ينبغي له أن يكون أمراً معيناً أبداً ، وهذا ما يتضح لأي إنسان يعرف كم كثيرة هي أنواع الشعر الجيد في

أشكاله المتباينة التي تبتدع وفق مبادىء متباينة ، وتتضمّن موضوعات ووسائل متباينة .

الرمزية نفسها مجرّد وسيلة ، والنوع الخاص من الرمزية إنما هو نوع خاص من الوسيلة . وغنيّ عن البيان انّ لا ضرورة هناك للشعر أو أي فن آخر أن يستخدم هذه الوسيلة أو تلك فيتمسّك بها ولا يجرّب غيرها . ديلان توماس شاعر رمزي ، ولكن ليست قصائده كلها رمزية . بل يبدو أنه كلما تطور ، ابتعد أكثر فأكثر عن استخدام الرمزية . والوسيلة قد يحسن المرء استخدامها وقد يسيء . وحُسْن الاستخدام أو سوؤه يعتمد على قوة لوسيلة ـ ما بوسع الوسيلة أن تفعل ـ وعلى كونها ناجعة أكثر من غيرها في حل إشكالات القصيدة الواحدة .

ولما كانت الفنون كلها تنطوي على الابتكار وتكتشف كل يوم وسائل جديدة أو طرقاً جديدة لاستخدام الوسائل القديمة ، لن يتسنّى لأحد أن يأتي بقائمة كاملة تدرج كل الطرق الممكنة لاستخدام أية وسيلة معينة . ولكن نلاحظ أن للرمزية عدة قوى رئيسية . أولاً ، بما أن الرمزية ، في بعض ما تفعله ، تمثل الفكرة الواحدة بوساطة فكرة أخرى ، فباستطاعتها أن توحي لنا بأفكار بعيدة عن التجربة العادية ، أو خارجة كلياً عنها ، وذلك بتوسيع الفِكَر التي نملكها من قبل . ولهذا فان المتصوفين يميلون إلى إستخدام الرموز في وصفهم للتجربة الصوفية ، بالضبط لأن تلك التجربة أمر خارق للمألوف .

ثانياً ، بما أن الفكرة الرمزية ـ الفكرة التي تقوم مقام فكرة أخرى ـ تقدّم دائماً في شكل صورة (شيء يمكن لنا إدراكه بحواسنا ، أو نستطيع أن نتخيله) ، فبوسعُ الرموز أن تجعل شيئاً ما حيويّ الوضوح وآنيّ الوقع (وهو الذي لولا الرموز لبقي بعيداً وخافتاً) ، وبهذا يحقق فعلاً قوياً في أفكارنا وعواطفنا . وكل من لاحظ أثر

الرموز الوطنية والدينية ، يعرف هذا النوع من قوة الرمزية .

ثم إن الرموز تستطيع إمّا أن تركّز انتباهنا على ناحية واحدة من شيء ما أو تجعلنا نفكّر فيه من عدة نواح في آن واحد ، وتقرّر بذلك ردودنا العاطفية تجاهه . الموت ، مثلاً ، قد نفكّر في نواحيه الخيرّة أو الشريرة ، أو كلتيهما معاً ، وعن أفكارنا المتباينة تنجم عواطف متباينة . فالفنان الذي يرمز إليه بملاك طيفي مبتسم ، يقدم لنا وجهاً مختلفاً عن الوجه الذي يقدّمه فنان يرمز إليه بجثة تتفسّخ وسط رعب دارٍ للموتى ، وتتباين تبعاً لذلك العواطف المثارة فينا . وفضلاً عن ذلك ، فإن بوسع الفنان عن طريق اختيار الرمز ان يكيّف درجة ردودنا العاطفية ، كما هو يقرّر نوعها . فالفنان ، على سبيل المثال ، بوسعه لا أن يثير فينا فقط خوف الموت باختيار الرمز ، بل ان يثير فينا خوفاً أعظم أو أقلّ باختيار رمز يوحي بخوف أعظم أو أقلّ . وأخيراً ، بامكاننا في كثير من الأحيان أن نستنتج من الرمز المعطى شيئاً من شخصية المرء الذي استخدمه ، أو شيئاً من معتقداته ، أو ظروفه ، أو حالته الذهنية أو النفسية . ولذا يجب ألا يصعب علينا أن نستنبط الفرق بين الموقف الإغريقي الوثني والموقف المسيحي القروسطي من الموت ، وذلك بالتمعّن في رموز الموت لكل من الموقفين . ويستطيع الكاتب أن يستفيد من ميلنا إلى الاستنباط على هذا النحو ، فيصوّر أخلاق شخصياته ، وحالاتها وأفكارها باطلاعنا على العمليات الرمزية الجارية في أذهانهم .

ثمة وسائل أخرى ـ كالمجاز والاستعارة والتشبيه ـ لها مثل هذه القوة . غير أن للرموز ، فيما يبدو ، مدى أبعد ومفعولاً أكبر بكثير . فالاستعارة استعارة : مهما تضع أمامنا نتأمل فيه ، لا كأمر واقع ، بل كطريقة للبيان . أما الرمز ، فعلى عكس ذلك : إنه يعرض لنا شيئاً ما كأمر واقع ، فيحقق فينا مفعولاً أقوى . إن

الاستعارة والتشبيه يعتمدان على الشبه فقط ، أما الرموز فتعتمد على علائق أخرى كثيرة . فالآلات ، والعُدَد ، والوسائل الأخرى ، كثيراً ما ترمـز إلى الفـن ، أو الحرفة ، أو العملية ، التـي تستخـدم فيهـا : فالملقّ والهـاون يرمـزان إلى مهنـة الصيدلي . أو قد تستخدم النتيجة الحاصلة ، فيرُمز بالعمود إلى فن المهنـدس . المواد أو الأجزاء ، وبخاصة المواد المتميّزة أو الأجزاء الرئيسية ، قد ترمز إلى الكل الناتج عنها ، كما يرمز حجر الطاق إلى الطاق بأجمعه . في هذه الحـالات كلهـا ، ليست المسألة مسألة شبه . فالصليب مثلاً رمز للمسيح ، ليس لأنه يشبهه ، بل لأنه واسطة استشهاده ، ولأن استشهاده واسطة الخلاص المسيحي . ولأن الرمزية تستند إلى علائق كثيرة ممكنة ، فإنها تهيّىء مصاعب أكبر في التأويل ، عندما تكون القاعدة الرمزية غامضة ، مما يهيئه المجاز والاستعارة والتشبيه . مصاعب الأخيرة تحُلّ بالنظر في أوجه الشبه التي تبنى عليها ، أما تفسير رمز غامض ، فأمر أشـد تعقيداً وعسراً .

إن استخدام الرموز ، عند توماس كما عند غيره في الشعراء ، يجب أن يحكم عليه بالنسبة لفاعليته في القصيدة الواحدة . غير ان ميله إلى استخدامها عمومـاً تعللـه ، في بعضـه على الأقـل ، نوعيّة خيالـه . لقـد امتـدح كشاعـر يعالـج « الموضوعات الكبرى » ، موضوعات الميلاد ، والحياة ، والحب ، والموت . إلاّ أن الكثير من أردأ الشعر في العالم كتب عن هذه المواضيع بالذات ، وليس فيها ما هو لصيق بها ، كثيات ، مما يتطلّـب المعالجـة الشعـريّة ، رمـزية كانـت أم غـير رمزية . أما الوارد هنا ، وهو الذي قد يذهل القارىء قبل كل شيء ، فهو مفهوم توماس الخيالي الفذّ لهذه الموضوعـات . خيالـه يتيح له أن ينفـذ إلى مناطـق من التجربة لم يستقصها أحد قبلـه ، أو أن يكشـف أوجهـاً جديدة لتجـارب عادية محض . ولا شك أن بعض غموضه ناجم عن عدم اعتيادنا العالم الذي يقدّمه لنا .

وكالكثير من الصوفيين ، غالباً ما يُجبَر على استخدام الرمز والكناية ، لأن ليس هناك من طريقة مألوفة للتعبير عن أمر هو بحد ذاته غير اعتيادي وغير مألوف .

مخيّلته ، قبل كل شيء ، غريبة لحدّ الشذوذ . إنه يرى الأشياء على نحو مغاير تماماً لنا . نحن نرى زهوراً على قبر : هو يرى الموتى « يتطلّعون في ناظور الزهور إلى السماء . » نحن نرى اللهب العملاقة بعد غارة نارية : هو يرى « الشارع قزّمته النار . » نحن نرى أوزّاً يطير عالياً في الجو : هو يرى « اوزّا يكاد يكون في السماء . » إنه يرسل بصره من خلال أشياء نجدها نحن كثيفة لا يخترقها البصر ، ويصعّد عينيه حيث نحن نخفض أعيننا ، ويتأمل في الداخل حين نتأمل في الخارج ، وينظر إلى الخارج عندما ننظر إلى الداخل .

لخياله الشعري حدوده ، غير أنه ضمن حدوده هذه يتصف بقوة ومندرج هائلين - حتى لنكاد نظن أن لا حدّ له . خياله هذا يحمله في الحال إلى أسرار الرحم ، يعلمه كيف يشعر الطفل عند الولادة ، كيف يشعر الجنين في أثناء نموه ، كيف تشعر البزرة لحظة اللقاح ، وكيف يشعر ويفكر كل هؤلاء لو كان لهم علم مسبق بكلّية الحياة . الموت بالنسبة له ليس بنهاية : إنه ينزل إلى القبر ويعاني وجود الموتى السرّي الغريب ، يعاني إنحلال الجسم إلى عناصره ، وتحوّل هذه العناصر إلى أشكال أخرى من الحياة . باستطاعته أن ينظر وراءه إلى الحياة كما لا يفعل إلاّ الموتى ، وأن يقوم من القبر يوم النشور . لا الخليقة الأولى ولا الكارثة النهائية هي حدّ له . إنه ينفذ إلى روح الله قبل الخليقة ، ويشعر ما يشعره نثار ذرات الكون وقد انحلّت تماماً . بوسعه أن يكون معدناً ، أو نباتاً ، أو حيواناً ، بنفس السهولة التي يكون بها إنساناً . يخترق أعماق الأرض وهاويات اليمّ ، ويتحرّك بحرية في أعماق الذهن اللاواعي كغوّاص يسير علي قاع المحيط .

هنا ، مثلاً ، « الخليقة » :

في البدء كانت النار الصاعدة التي
أشعلت المناخـات من شرارة ،
شرارةٍ ثلاثية العين حمرائها ، حاسمة كزهرة ؛
نهضت الحياة واندفعت من البحار المتلاطمة ،
تفجّرت في الجذور ، وضخّت من التراب والصخر
خفيٌّ الزيوت التي تطلق العشب .

وهنا الجنين في الرحم :

في الحنية من الباب الطبيعي أقعيت
كالخيّاط
أخيط كفناً لرحلة . . .

وهذا الطفل لحظة الولادة :

. . . ادفع الشبح مُقعياً بمطرقة ، وهواء . . .

وهنا الجغرافية الداخلية الغامضة في الجسم :

يطلع الفجر وراء العينين ؛
ومن قطبَيْ الجمجمة وأخمص القدم
ينزلق الدم العاصف كما البحر . . .

وهنا نحن في عالم « ما غير الإنسان » :

صُوَري تكتسح الأشجار ونفق العصارة الماثل ،
وما من خَطْوٍ أشد خطراً ، والسلالم الخضراء والقباب
تتصاعد على وقع خطى الإنسان ،

وأنا مع الحشرة الخشبية في شجرة القرّاص ،
في فراش الأعناب الزجاجي مع الزهر والحلزون ،
أصغي إلى انهيار الطقس .

وهنا واحد من أوجه الموت :

كل ما يَنْسل القبر مصفّح ،
والسرطان الأحمر الشعر ما زال حيا ،
وماء العيون الأزرق يغشو قماشها ؛
بعض الموتى فتحوا أشداقهم الشّعْراء ،
وأطلقت أكياس الدم ذبابها . . .

وهنا يوم القيامة :

. . . لسوف أستفيق
للقاضي ينفخ كالجنون
من قاع البحر الطليق
ونافث القبر صاعداً كالسحاب
والتراب المأمور يمخر عالياً
ولهيبه في كل ذرة . . .

هذه إمارات خيال رهيب جبار ، يكتسحنا ويرفعنا معه كملاك مجنّح ويجبرنا على تحمل رؤ ى عالم آخر ، مكتظّ بالمفاتن والأهوال . هذه قوة طبيعية جائحة ، لا بد أنْ تهزّنا . ولكن فيها أكثر من العبقرية الموهوبة : فيها فن . وهل كنّا نقف هكذا في حضرة الأشياء الغريبة ، لو لم يستنفر توماس طاقة كل صورة ، ورمز ،

ومجاز ، لكي تنقلنا هناك ؟ قلت آنفاً إن استخدام أية وسيلة معينة يجب أن نحكم عليها بمدى فاعليتها في السياق المعينّ . وبإمكاننا أن نرى طرفاً من استخدام توماس للرموز ، وبالتالي طرفاً من تبرير طريقته الرمزية ، بتفحّص عيّنة منه .

لنأخذ بيتاً من السونيتة التي استشهدنا بها في مطلع المقال :

« عبّدون معلّقاً بالمسمار صاح منذ آدم»

معنى البيت أن الموت والهلاك كانا ضمناً في الجسد منذ أن اوجده آدم (عبّدون هو الملاك المدمّر ، الموت ، ابوليون ، ملاك الهاوية التي بلا قرار) . النص الحرفي الذي ذكرته الآن في تفسير السطر ، نص تجريدي ولا يطلق أية عاطفة خاصة . قد يقلّبه المرء في ذهنه ، فيوافق أولاً يوافق ، ثم يصرفه عنه . ولو استخدمنا المجاز فقلنا : « الموت ضمنّي في الجسد كأنّ الملاك المدمّر مقيم فيه » ، فانه ما زال يؤكد على التجريد ، ويدع حضور عبّدون كمحض إمكانية ، وهو ما يناقض الواقع . ولكن استعمال الرمز عبّدون (وهو الوحيد في السطر) يجابهنا فوراً ، كحقيقة مريعة ، بالملاك المدمرّ الكامن بحضوره الفيزيائي داخل الجسد الفاني ، والجسد الفاني هو هاويته التي لا قرار لها ؛ وهو الجسد الذي يجعله « المسمار » لا ثمرةً من صُلْب آدم ، بل مجرّد قطعة من الجسد ، تكاد تكون عديمة الحياة عندما تقتطع منه ، وعاجزة عن الحياة بحد ذاتها بعد ذلك . (ثمة هنا ضرب من السموّ في السخرية : جسد الانسانية ، بالنسبة للشاعر ، ليس إلاّ مسماراً للتعليق منذ آدم !)

يستخدم توماس الرموز في طرق عديدة ، ولكننا هنا نرى طريقته الرئيسية في ذلك : ذاك الذي يدعه المجاز والتشبيه بعيدا وخياليا ، يجعله بالرمز فوريا وحقيقيا ؛ إنه يجبر المخيلة ، فيجبرنا على التصديق ؛ يثير عواطفنا قبل أن يتسع لنا

الوقت للشك . وباستخدام الرموز مكرَّراً على هذا المنوال يبني الشاعر في مجموعتيْه الأوليَيْنْ ، عالماً غرائبياً ، حقيقياً جداً ، هو عالمه .

إنه عالم مذهل ومريع . الأطفال يعرفون مسبقاً عذابات الحياة والموت ، ويتكلمون من الرحم ، أو يجلسون بين حُجُبه وظلاله ويرسمون الليل والنهار على جوانبه . الأناس يتأملون الديدان التي تلتهم جسدهم الحيّ وهم يرقبون . يغدو الجسد شفافاً ليتكشّف عن العروق والشرايين المتعرجة وهياكل العظم الخفية ، والدودة تقرضها جميعاً . الحياة تكافح لتنبجس من بحار غريبة ثم تتلاشى فيها ، أو تنحلّ إلى تراب . الموتى مرئيون في قبورهم ، وهم يعرضون أطرافهم المتفسّخة ، أو يتجسسون سرّاً على الأحياء ، أو يقومون ليغووا اناساً يحلمون . الأرض مكتظة بحطام المقابر ، والمشهد الطبيعي يوحي في تضاريسه بأنه هو نفسه جثة عملاقة . وإذا وُجد الحب ، فانه التهيؤ للرعب ، أو أنه محض إدمان ؛ يسقط الجسد عن الحبيب ليكشف عن جثة محنّطة ، والعاشق يعلم أنه مجنون بما سقاه الشيطان من جرعة الحب . وهناك أهوال أعظم : نساء بنهود كالقِرَب ، ورجال جرحى ممثَّل بهم ، بشر بأشكال النبات والحيوان والشموع المحترقة ؛ عَدّاء عملاق بشكل قبر يسبق كل من يهرب منه ؛ خيّاط غامض مخيف يحمل مقصاً : مقصّات تتبختر ؛ سفن أشرعتها اكفان ؛ أشباح مقيدة برجل حيّ ، تسيطر على أفعاله من مناطق جوفية ؛ جثّة ، هي الدفينة في كل جسد ، تلبس الأحياء كالأقنعة ؛ القبر بشكل ملاكم وحشي عملاق ، يداه بلاد بأكملها ، يخبط الناس إلى القبر ؛ مسيرة غامضة لشخصيات توراتيّة ، توحي بالشرّ ؛ أفاعٍ ، لفّاح ، ساحرات ، جنّ ، فمبيرات ، حيوانات بلا اسماء . . . يتقلّب الطقس وتتقلّب الأضواء في هذا العالم ، ولكن الذي نجده في الأغلب هو العتمة والظلام ، تضيئها أحياناً كواكب محتضرة ، أو عيون تشعّ بالدمار ، أو التفسّخ الفسفوري في القبر . إنه عالم

كابوسي ، عالم ظلام ورعب ، عالم فيه ليل الزمن « ينهمر إلى الأبد » ؛ عالم لا ينقذه المسيح ، ولا يمكن انقاذه ، مكتوب عليه القضاء .

هذا هو مسرح شعر توماس المبكر . ولربما يتساءل القارىء : اليس هذا مسرح « غراند غوينيول » ؟[٥] اليس هذا كله سحراً مسرحياً وميلودرامه ؟

أظن أنه يحسن بنا أن نفرّق بين الميلودرامه والمأساة . من المهمّ للملودرامة ، وأشكال الأدب التي تتصف بالسنتيمنتالية وميوعة العاطفة والاثارة الرخيصة ، أن يكون رد الفعل فينا للأحداث كأحداث فقط ، لا كأحداث تقع لأشخاص تحققت لهم خصوصيتهم . ولذا فاننا نجد فيها جميعاً شخصيات تعميمية ، أو « خزينيّة » ، ننظر إليها بلغة وظيفتها ، وإذا هي ظروف يخترعها الكاتب ليبالغ في الرعب ، أو البريق ، أو العاطفة التي هي أصلاً في صُلْب الحدث . سمل العيون مثلاً شيء فظيع ، كيفما حصل . وهو أفظع إذا اقترفته يدا مجنون ؛ وافظع من ذلك إذا كان المجنون شخصاً رقيقاً يتصور أنه يفعل ذلك رأفةً منه . وتزيد الفظاعة أكثر فأكثر إذا اقترفت الفعلة بحق فتاة جميلة ، بريئة ، مستضعفة . من هنا نشأت شخصيات « غراند غوينيول » . أما المأساة فليست كذلك : الشخص المأساوي لا يستقي شخصيته من الحدث ، بل أن الحدث يكتسب صفته من كونه يقع للشخص المأساوي . فعندما يقتلع اوديب عينيه ، فالفعل إنما هو اشارة إلى الحزن الرهيب الذي استبدّ بنفسه . ويتحقق ردّ الفعل فينا لتشويه الذات لا باعتباره يحدث لأي انسان ، أو لشخصية خزينية معينة ، بل لرجل له قامة اوديب . في اشكال الأدب الإثاري الرخيص تكون الشخصية على أقلّها لأن التوكيد على الأحداث ، وفي المأساة تكون الشخصية على أعظمها لأن الشخصيات ليست

(٥) مسرح رعب مشهور في باريس . ـ المترجم .

كلها قادرة على المعاناة المأساوية . شخصيات الأدب الإثاري لا توجد بشكلها البارز إلا في المعاناة ، ولكنها بغير المعاناة لا تهمّنا في شيء . في حين أن شخصيات المأساة لا توجد بشكلها البارز في المعاناة بوجه خاص . الآلاف من الناس قاسوا من أفراد أسرَهم أكثر من الملك لير ، وثقلت ضمائرهم اكثر من مكبث ، ووجدوا أنفسهم في ورطات اسوأ من ورطة هاملت . إن الشخص المأساوي بارز الحضور بالضبط بسبب شخصيته الخلقية وبسبب نتائجها المؤدّية إلى معاناته .

أضف إلى ذلك أن الأشكال الاثارية لا تستهدف إلاّ الاثارة . بينما المأساة تثير الأحاسيس لكيما تنتج فينا رد فعل أشد تعقيداً . في الميلودرامة ، رغم خوفنا من الحدث ، نريد أن نكون هناك لكي نشاهده ونريده بأدمى ما يمكنه أن يكون . أما في المأساة ، فنحن نعاني مع البطل ، ونرغب في الكارثة المأساوية في النهاية ، لأنها المخرج الوحيد الذي ينسجم مع شخصيته . لا يمكن أن تكون هناك ميلودرامة إذا ارتفعت الشخصيات كثيرا في اعتبارنا ، ولا يمكن ان تكون هناك مأساة اذا لم ترتفع الشخصيات كثيرا في اعتبارنا . الميلودرامية التي هي من طراز مسرح « غراند غوينيول » تعتدم على متعتنا في ما هو مرعب بحد ذاته . أما المأساة ، حتى التي هي من طراز كا كتب وبستر وتورنر(٦) ، فتستخدم المرعب فقط لعلاقته برؤية جادة للحياة .

لا شك أن ديلان توماس ، مثل بودلير ، ليس اكثر ، أحياناً ، من موسيقيّ مسرحي يرعبنا بنيران نعرف أنها كاذبة . ولكن من السذاجة أن نحسب ، كما يفعل برنارد شو في نقده لشكسبير ، أن الشعر بسبب استخدامه لمسات قد تصلح

(٦) من الشعراء التراجيديين البارزين في « العصر اليعقوبي » ، أي اوائل القرن السابع عشر ، في انكلترا . ـ المترجم

للميلودرامة ، هو بحد ذاته ميلودرامي . جوهر الأشكال الإثارية هو أنهـا تبالـغ وتبتعد في الحال عن الحقيقة لكي تحقق الاثارة التي تطرحها ؛ وجوهر المأساة هو أن فعلها يجسّد حقائق جادّة وكونية . إن عالـم توماس المبكرّ ليس ميلودرامياً لأنه ، برمزيّته ، يفترض سلفاً الرجوع بأهواله إلى شيء أبعد ، ولا يطرحها من أجلهـا هي : إنه لا يبالغ في الرعب الذي يرمز إليه ، بل يحاول أن يقاربه . ديلان توماس يقول لنا إن الحياة للفرد الحسّاس والجادّ ، إذا غاب عنه إيمان يغـذّيه ، إنمـا هي كابوس ، وهي كذلك ؛ وإنها أسوأ الكوابيس ، وهـي أيضـاً كذلك ؛ وإن هذا الكابوس إذا كان على أفظعه ، فان الصور التي ترسم ظلال ذلك الرعب لا تبالغ فيه ـ بل تعبّر عنه . لو كانت رموز توماس بلا مراجع ، لكانت ميلودرامية . أمّا ولها مرجعها إلى المعاناة العميقـة التـي يكابدهـا انسـان على شيء من النبـل ، فانهـا مأساوية .

« كان هناك مخلّص »

بقلم
وينيفريد نووتني

في دراستي * هذه لقصيدة ديلان توماس « كان هناك مخلّص » ، أرجو أن أبين كيف أن خصوصية اللغة تجبرنا على محاولة تركيب معنى لها ، وكيف أن القصيدة تفلح في توجيهنا نحوذلك المعنى المعينّ الذي يجب أن يُدرك لكي تُفهم لغة القصيدة .

كان هناك مخلّص

(١)

كان هناك مخلّص
أندر من الراديوم ،
أشيع من الماء ، أقسى من الحقيقة ؛

* «There was a Saviour» from **The Language Poets Use,** by Winifred Nowottny, Athlone Press, 1962.

حُجِرْ الأطفال عن الشمس
وتجمّعوا عند لسانه
ليسمعوا النبرة الذهبية تتحول إلى مسار ،
وسُجناء الرغبات أقفلوا على عيونهم
في سجون وحجرات ابتساماته التي لا مفاتيح لها .

(٢)

يقول صوت الأطفال
من بريّة ضائعة
كان ثمة هدوء يُنال في قلقه الأمين ،
عندما الانسان المعيق آذى
الانسان أو الطير أو الحيوان
أخفينا مخاوفنا في النَفَس القاتل ،
لنبلغ الصمت ، الصمت ، حين ضجّت الدنيا
في أوكار ومصحّات الصرخة الرهيبة .

(٣)

كان المجد يُسمع
في كنائس دموعه ،
وتحت ذراعه الزغباء تنهدت انت كلما ضرب ،
أنت يا من عجزت عن البكاء
على الأرض حين مات رجل

أسقطت دمعة من الفرح في الطوفان
وَوَكَأَت خدّك على صَدَفة بشكل سحابة :
الآن في الظلام ما من أحد سواك أنت وسواي .

(٤)

أخوان اثنان فخوران مسوّدان يبكيان
والشتاء مطبق عليهم جنباً إلى جنب ،
لهذه السنة الجوفاء اللئيمة ،
آه نحن الذين ما استطعنا أن نرسل
تنهدة عجفاء واحدة حين سمعنا
الجشع يضرب الانسان والنار تجيره
بل انتحبنا وعشعشنا في الجدار الأزرق السماوي
الآن نسقط دمعة عملاقة على السقطة المجهولة ،

(٥)

على البيوت المتهدّكة التي
لم ترعَ يوماً عظامنا ،
والميتة الشجاعة لوحيدي والدَيهم ولم نجدهم ،
الآن انظروا ، وحيدين فينا ،
تراب غربائنا الحقيقي
يحترق ، راكباً ، ابواب دارنا التي لم تُدخل .

منفيّين فينا نحن نثير الحب الناعم ، الحريري ،
المسترخي ، بلا ذراع ، ذلك الحب الخشن الذي يفلق كل صخر .

لقد وصف ديلان توماس بالذات ، في تلاوة إذاعية لبعض شعره ، هذه القصيدة بأنها احدى قصائده « التي تتحرك قليلاً في اتجاه الحالة والمصير اللذين أتصور أنني اردتهما لها ، عندما بدأت كتابتها في غرف صغيرة في ويلز ، وكلّي كبرياء وشغف » . عندنا اذن تبرير يسعفنا في مجابهة مشاقّ فهم القصيدة ، هو أن الشاعر نفسه كان يعتقد أن كتابتها تستحق عناءه .

والقصيدة ملأى حقاً بالمصاعب . حتى تركيبها اللغوي Syntax صعب . والذي يلفت نظرنا حالاً في تركيبها اللغوي هو غرابة الضمائر وصيغ الأفعال[1] . فعند قراءة القصيدة ، يصعب علينا أول الأمر أن نتبين أي نقطة من الزمن يجب أن ننظر إليها أو منها . هي تبدأ في ماضٍ بلا مكان : « كان هناك » . في المقطع الثاني تزيد الصعوبة في تحديد موقع هذا الماضي بلا مكان ، لأنه يصبح جزءاً من شيء يقوله « صوت الأطفال من بريّة ضائعة » . فاليوم وقد أضحى شعر اليوت جزءاً بارزاً من تجربة القاريء الحديث للشعر ، نجدنا حذرين عند التأمل في أصوات

(١) إذا خشي القاريء أن يرى القصيدة وقد تحولت إلى تمرين في الصرف والنحو ، فلعله يكون أقل ريبة إذا علم ان لدينا ما يبعث على الاعتقاد بأن ديلان توماس نفسه كان يرى لصيغ الأفعال أهميتها في الشعر . ففي معرض الحديث عن ثلاث قصائد له قال « إنها في يوم ما ستكوّن مقاطع من قصيدة طويلة قيد التحضير » ، نجده يقول : « الروايات المتذكَّرة ، التي هي عناصر القصيدة ، لا تروى كلها كأنها متذكَّرة ؛ فالقصيدة لن تكون سلسلة من القصائد في صيغة الماضي . إن الذاكرة ، في الصيغ كلها ، بوسعها أن تنظر إلى المستقبل ، أن تحذّر وتنهي . وبوسع المتذكِّر أن يعود بحياته إلى المساهمة الفاعلة في المشهد أو المغامرة أو الحالة الروحية المتذكرة » .
(انظر Quite Early One Morning, PP. 155-157)

الأطفال القادمة من أماكن تدعى حدائق الورد أو البراري[٢] ، ونعلم الآن أن هذه أصوات غير مجسّدة في الأغلب ، وأن الأرجح أنها اصوات داخلية أو هواجس تشير إلى شيء قد ضاع ، أو دفن في الماضي ، أو لا يُنال . وفي مجرى المقطع الثالث تتحرك القصيدة إلى الحاضر : « الآن في الظلام ما من أحد سواك أنت وسواي » . والمقطع الرابع ، من زاوية نظر الحاضر ، يتحدث ثانية عن الماضي . أما المقطع الخامس فيتحدث عن « آنٍ » هو الآن وهو أيضاً أبديّ ، بل نبويّ : « نحن نثير الحب . . . الذي يغلق كل صخر » .

والضمائر أيضاً تتقلّب . والتغيير فيها واضح جداً في المقطع الثالث عند « انت يا من عجزت عن البكاء » (وهذا أول ذكر للضمير « أنت ») ، ومرة اخرى (في المقطع الرابع) عندما يكاد يتكرر شكل الكلمات هذا ، ولكن الضمير يتحول عودة إلى « نحن » : « آه نحن الذين ما استطعنا أن نرسل / تنهدة . . . » من تعاقب هذا التحول بين « نحن » و « أنت » لنا الحق في أن نستنتج أن كلا الضميرين واحد ، وفي الوقت نفسه مختلف على نحو ما . وإذ تدهشنا هذه التغييرات فنسأل ما الذي بالضبط يفعل الشاعر بالضمائر من أول القصيدة حتى آخرها ، نجد أن المقطع الأول يتحدث عن « مخلّص » و « أطفال » ، ويستخدم ضمير الغائب مفرداً أو بالجمع ، وفي المقطع الثاني « نحن » فعلنا كذا وكذا « في قلقه الأمين » ، وفي المقطع الثالث يستمر ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم يصبح « أنت » ـ في ثلاثة استعمالات إذا تأملنا الألفاظ بدقة . اولها في « تنهدت أنت كلما ضرب » (مقطع ٣) . من الطبيعي أن نعتبر هذا الاستعمال للتعميم ، بمعنى « كل الناس » ، إذ أنه يعني ضمناً « كل الناس في مثل هذه الحالة سيشعرون بمثل

(٢) الاشارة هنا بوجه خاص إلى قصائد اليوت « رباعيات أربع » Four Quartets . ـ المترجم .

هذا » . فضمير المخاطب كثيراً ما يستعمل على هذا النحو يمهّد الطريق لوصف ردّ فعل عام ، ومألوف . والاستعمال الثاني لهذا الضمير هو « أنت يا من عجزت . . . » والضمير هنا هو العكس من التعميم . فعندما نقول « أنت يا من . . . » ، نقصد عادة « يا من أنت متميّز عنّي ، مختلف عني » . والاستعمال الثالث هو في عبارة « سواك أنت وسواي » . الشاعر لا يقول « نحن فقط » ، أو « أنت وأنا فقط » : إنه يقول شيئاً مبهماً غامضاً ، لأن « سواك أنت وسواي » بامكانها أن تكون حميمة (كلانا فقط ، معاً) ، وبامكانها أيضاً أن تكون مفرّقة (تميّزك أنت عني) ، فالأشخاص المشار اليهم في هذه العبارة قد يكونون على الفة حيمة معاً ، ومن الناحية الأخرى (أو في الوقت نفسه) . قد تكون المجابهة بينهم مجُفلة . بل من المحتمل كذلك أن كل واحد منهم ، كما نقول احياناً ، وحده مع نفسه . هذا الوضع المبهم يزيد من حيرتنا عندما ندرك أن التركيب اللغوي (الانكليزي) لهذه التغييرات متواصل : من « أنت يا من . . . » إلى « سواك أنت وسواي » . ليس ثمة وقفة . (وفضلاً عن ذلك ، نجد أن « سواك أنت وسواي » تصبح في المقطع التالي « نحن » مرة أخرى - عائدة في النظرة إلى « نحن » التي في المقطع الثاني ، وهي التي تعود في نظرتها إلى « الأطفال » في المقطع الأول) . يبدو اذن أن ثمة ما يفرض علينا أن نلاحظ أن هذه قصيدة عن هويات مستمرّة بوجهة نظر متغيرة ، ننظر منها في اماكن متباينة في سياق منساب خلال القصيدة . تُستَهَلّ القصيدة بعدد من الأطفال يشعرون جميعاً ، أو يُلقّنون الشعور جميعاً ، بنفس الأحاسيس تجاه مخلّص معينّ . في المقطع الثاني يتراجع الأطفال إلى الماضي ، حيث لا يبقى إلاّ صوتهم ، وهو يروي - عن بُعْد - المزيد عن تجارب المخلّص والمواقف المتخذة منه ومن العالم . وفي المقطع الثالث نجد متكلماً (هويته غير محدّدة) يعمّم القول عن موقف الناس كلهم من المخلّص ، ثم يميّز بين ذلك الموقف وموقف

آخر ؛ ثم يتكلم فجأة من ظلام « الآن » الذي « ما من أحد فيه سواك أنت وسواي » . وإذا لم يكن من أحد فيه سوى هذين الاثنين ، فلعلّه ليس هناك مخلّص . إن الذي يسبّب تغيير الضمائر في المقطع الثالث هو ، بالطبع ، اختفاء المخلّص من الصورة : فبينما كان هناك في السابق موقف جماعي منه ، نجد الآن هويتين تفصلان نفسيهما عن هذا الموقف المشترك ، وتتجابهان ، وتشعران ـ كما يدل المقطعان الرابع والخامس ـ انهما تتحدثان ، وتتحدثان عن نفسيهما بمعنى جديد باعتبار أنهما « نحن » : نحن الذين الآن ادركنا العطف والرحمة : « نحن » هذه ، أو هذان « الأخوان الاثنان » ، لهما الآن صفات المخلّص . (ربما ، طلباً للدقة ، يجب أن نقول إن لهما الآن تلك الصفات التي تقرن عادة بفكرة « المخلّص ») . والآن يعودان وينظران إلى الأحياء ويخاطبانهم برسالة تتخذ شكل إعادة تقييم حياتهم في الأرض واعلان سلطان الحب .

وهكذا فان صيغ الأفعال والضمائر تحمل اكبر العبء في بنية القصيدة : أي سيرورتها الأساسية ، بادئة بالأطفال وهم يتعلّمون عن المخلّص ، ومتحركة من خلال حياتهم إلى الموت واعادة تعريف ما هو الخلاص . وكل ما في القصيدة من تقابل أو تضادّ في القول يعتمد على أو يتصل بالسيرورة التي يتم التعبير عنها من خلال الضمائر وصيغ الأفعال المتغيرّة .

ولكن التقابلات في القول ليست بسيطة قطعاً . فاذا القينا نظرة سريعة على المقاطع الثلاثة الأولى ، ادركنا أن التساؤ ل عما هي تلك القيم القديمة ، التي يجعل الأخوان مكانها قيمهما الجديدة ، لن يلقى جواباً بسيطاً ، مباشراً . واسلوب المقاطع ١ ـ ٣ شديد الصعوبة في تكراره للأضداد (مثلاً : « اقفلوا على عيونهم في . . . ابتساماته التي لا مفاتيح لها » ، « قلقة الأمين ») ، في عدم قراره هل

المخلّص واتباعه من الأشرار أم الخيّرين ، وفي غرابته تلك التي يصفها ر . ن . مود جيداً حين يقول : « عندما نقرأ ديلان توماس ، نادراً ما نجد كلمات غير عادية ، ومع ذلك فان كلماته كلها تبدو غير مألوفة ومحيرّة ، وقد ضغطها الشاعر في صور مجمّعة غريبة » وبما أن اسلوب القول محيرّ هكذا ، يحسن بنا أن نحاول لنرى هل هناك أنساق واضحة في الخطة الأساسية للقصيدة أو في وسائلها اللفظية . إن القصيدة لا تتماسك مع مصطلحات الحياة العادية ، فما علينا اذن إلاّ أن نحاول أن نرى هل لها تعبيرية خاصة بها ، وفق لغتها ومصطلحها هي ؟

إذا نظرنا إلى خطة القصيدة العامة ، لاحظنا أولاً أن القصيدة تبدو أنها تتحرك على مِفْصلٍ في البيت القائل : « الآن في الظلام ما من أحد سواك أنت وسواي » . وكلمة « الآن » التي يبدأ بها هذا السطر المحوري ، يبدأ بها بيتان آخران في القصيدة ، مما قد يوحي الينا بأنهما ، مثله ، محوريان في نظام التقابلات أو سلسلة التطورات المنسابة خلال القصيدة والضمنيّة في خصوصيات الأسلوب . ويتبينّ أن هذا هو الواقع . ففي السطر « الآن انظروا ، وحيدين فينا » (المقطع ٥) تتطلّع كلمة « انظروا » إلى الوراء خلال القصيدة إلى « في الظلام » ، وتتطلع « وحيدين فينا » إلى الوراء إلى « سواك أنت وسواي » . والسطر الآخر الذي يبدأ بـ « الآن » ـ « الآن نسقط دمعة عملاقة على السقطة المجهولة » ، تعود إلى « أنت يا من عجزت عن البكاء » وإلى « اسقطت دمعة من الفرح » (المقطع ٣) وإلى « نحن الذين ما استطعنا أن نرسل / تنهدّة عجفاء واحدة » و « انتحبنا » (المقطع ٤) . ثم إن « الآن . . . » في المقطع الرابع مؤشرّة بتوكيد خاص كضرب من منعطف جديد وذلك بتغيير نظام القوافي وترتيب الأسطر : هنا نجد القافية الكاملة الوحيدة في القصيدة(Wall-fall) ، وهو السطر الوحيد الذي يأتي في نهاية المقطع ولا يتصل زَوْجياً بالسطر الذي قبله (كل واحد من المقاطع الأخرى ينتهي بزوج

من الأسطر ، في حين أن السطر المقابل الأخير في المقطع الرابع جُعل « ناقصاً ») [٣] . لقد تمّ كل شيء للتأكيد على أن كلمة « الآن » تبدأ تطوراً جديداً ، أو مرحلة جديدة ، في معنى القصيدة .

فإذا كانت الأسطر المستهلّة بـ « الآن » تأتي بتغييرات ، يجب أن نسأل أنفسنا أي تغيير ظاهر يطرأ مع ثالث هذه الأسطر ، « الآن انظروا ، وحيدين فينا » (المقطع ٥) : أي ، ما هو الجديد في الأسطر الخمسة الأخيرة من القصيدة ، أيّ وجه من عالم القصيدة تضيئه هذه الأسطر إضاءة جديدة ؟ الجواب الظاهر لأول وهلة هو أن موقف الأخوين ، أو رسالتهما ، في هذا الجزء من القصيدة ، يكف عن كونه عموماً أمراً يتعلّق بالعطف والرحمة ، وتنتقل القصيدة إلى لغة وصور الحب الجنسي بين الرجل والمرأة . والمشكلة بالنسبة للقارىء هي : ما الفائدة من ذلك لأن الشاعر لم يبينّ ما هي العلاقة القائمة بين الفعل الجنسي المنتصر (« يخترق ، راكباً ، أبواب دارنا التي لم تُدخل ») والتحرّر الكوني (« يفلق كل صخر ») اللذين في هذه الأسطر ، وبين هموم المقاطع السابقة . غير أننا نتمكن من القول إن خطة القصيدة الأساسية تتصف بمزية بارزة ، وهي ان للموضوع ثلاثة مفاصل يدور عليها ، وان أولها يتعلّق بالمخلّص الذي تلاشى ، وثانيها يتعلّق بتعبير العطف الإنساني والرحمة ، والثالث ، بدخول الحب الجنسي . لنا إذن أن نفترض ان هذه الثيات ، إذا جاز لنا تسميتها كذلك ، لا بدّ أن تكون متصلة بخصائص أسلوب القصيدة .

هذا الافتراض لن يؤدّي فوراً إلى إيضاح التعابير الغريبة التي يستخدمها

---

(٣) من المؤسف أن هذه الدقة في النظام الشكلي للقصيدة لا بد أن يغيب معظمها في الترجمة . ـ المترجم .

الشاعر ؛ فأسلوب القول لا يعلن بسهولة عن منطق غوامضه . كأن الشاعر تقصّد أن يكتب نوعاً من اللغة هو « رمزي » بالمعنى الذي يجيد التعبير عنه والاس ستيفنز في مستهل قصيدته « رجل يحمل شيئاً » :

على القصيدة أن تقاوم الفهم
بدرجة تقارب النجاح . مثلاً :
قوام داكن في مساء شتائي يقاوم
الهويّة . والشيء الذي يحمله يقاوم
أشد المعاني ضرورة(٤) . . .

وإذا تساءلنا ما الغرض من كتابة كلام من هذا القبيل ، وجدنا الجواب ميسراً في ختام هذه القصيدة بالذات لستيفنز :

علينا أن نتحمّل أفكارنا طيلة الليل ، حتى
ينتصب الظاهر برّاقا دون حراك في البرد .

فان يكن ثمة فعلاً « ظاهر برّاق » ندركه ، بالكفاح من أجل فهم السبب الذي حدا بالشاعر إلى اختيار هذه التعابير (المحيرّة) ، فالأرجح أننا لن نبلغه إلا إذا بحثنا عما يمكن أن يخبرنا أسلوب القول عن نفسه ، من خلال صفات تتكرر تكراراً كافياً مع التأكيد لتوحي بأن ضغطاً ما من المعنى قد أدّى إلى استطالة هذه الأشكال الغريبة . أي أن علينا أن نبحث عن العلاقات الشكلية الملفتة للنظر على صعيد أسلوب القول .

سيجد القرّاء المطلعون على رمزية وليم بليك أن ثمة وجهاً في صور القصيدة

(٤) **The Collected Poems of Wallace Stevens**, Faber and Faber, 1959, P. 350.

يبرز بحدة : انشغالها بالمباني والصخور . الصخور أو الحجارة ، والمباني التي تقام منها ، في رمزية بليك ، تقرن بالشرّ ، باعتبارها تجلّياً للقوى التي تنتج « المصانع الشيطانية المظلمة » ، جحيم عصرنا الصناعي ، تعنّت رجال الدين الذين جعلوا من الدين مؤسسة ، الطغيان والحرب . وديلان توماس أيضاً يستخدم صور الصخر والبناء (« سجون وحجرات » ، « كنائس » ، « جدار » ، « صخر ») ولكن المرء يستطيع ، حتى بدون معرفة بليك ، أن يفهم أهمية العلاقة الشكلية (البارزة بخصوصيتها وتكرارها) بين هذه :

في سجون وحجرات ابتساماته التي لا مفاتيح لها . . .
في أوكار ومصحّات الصراخ الرهيب . . .
في كنائس دموعه . . .

حيث يعلن معنى القصيدة عن نفسه عن طريق النسق اللفظي المتواتر ، الموحي بشَبَهٍ متواتر . فالعناصر الثابتة في النسق هي :

« في مباني [تعبير ما عن] الشعور الإنساني . » وإذا عدنا إلى ما يسبق الحرف « في » ، وتساءلنا ما الذي « في » هذه المباني ، وجدنا عنصراً ثابتاً آخر ، لأن الذي فيها هو مرة أخرى شيء متعلّق بالبشر :

اقفلوا عيونهم / في . . .
لنبلغ الصمت . . . / في . . .
كان المجد يسمع / في . . .

والنسق العام الذي يمكن استخلاصه هو :

« شيء ما إنساني . . في مباني . . شيء ما إنساني »

والكلمة التي تبرز باعتبارها في غير مكانها هي دائماً الكلمة الدالّة على البناء . ضمير المتكلم « نحن » الذي في القصيدة ، و« مخلّص » القصيدة ، يُقدَّمان بمصطلحات إنسانية ، ولكن بينهما تتدخّل المباني . وهذا نسق غريب جداً ، ولكن غرابته وتكراره يعطيانه بروزاً يثير انتباهنا ، كما أننا لا نُترك دون المؤشر الضروري للتأويل . والمؤشرّ يُعطَى بإلحاح في المقطع الأول . هنا ، حال ظهور النسق ، نجد في « وسجناء الرغبات أقفلوا على عيونهم / في سجون وحجرات ابتساماته التي لا مفاتيح لها ، » أن « ابتساماته » توصف بصراحة ان « لا مفاتيح لها » . ويقول لنا الشاعر بصراحة ان هؤلاء الذين أقفلوا على العيون في سجون وحجرات هذه الابتسامات هم أنفسهم سجناء ـ لا سجناء الابتسامات ، بل الرغبات . أي : بما أنهم سجناء « الرغبات » ، فإنه يحولون ابتسامات المخلّص إلى سجون .

لقد تحدث ر . ن . مود عن « الصور المجحفة الغريبة » في شعر ديلان توماس ، وقال : « إن الخطوة الأولى في التغلّب على الغرابة هي الإصرار على أنفسنا بأن القصيدة تعني حرفياً ما تقوله . » صحيحٌ أن عارفي مصطلح ديلان توماس يميلون إلى استعمال كلمة « حرفياً » بمعنى خاص بسياق تجربتهم في إيجاد المعنى في شعره . ويصف إيلدر أولسون هذه الصعوبة بوضوح : « هذا الشاعر المتعلّق تعلّقاً صريحاً بالكناية والرمز في شعره ، ما الذي كان يعنيه حين يقول إنه يريد أن يُقرأ حرفياً ؟ » وصحيح أن ديلان توماس نفسه قال إنه يريد لكلماته أن تؤخذ « حرفياً » ، بل إنه ، بمناسبة عبارة ترد في القصيدة التي هي موضوع اهتمامنا هنا ، كتب إلى فيرنون وطكنز يقول :

« يفرحني انك أحببت قصيدتي الغنائية ، وانك اعتبرتها من أفضل ما

كتبت . سأفكر في عبارة « القربى الحمقاء » ، وهي صحيحة بالطبع من حيث المعنى وتزيل الإبهام ، ولكن « قربى » تبدو متنطّعة قليلاً ككلمة : وليست لها البساطة الحرفية التي لعبارة « الإنسان المعيق[٥] . »

نستنتج من هذه الأسطر أن ديلان توماس ، مهما يكن المعنى الذي يتقصده بالضبط من « البساطة الحرفية » ، فإنه ولا شك معنى يضادّ « متنطّعة قليلاً » . يخيّل إليّ أن هذا يدلّ على ان « حرفيّ » بالنسبة لتوماس لا تقابل « مجازيّ » ، بل تقابل التعابير التي تعتمد في معناها على المعاني التي تكتسبها الكلمات من نوعية الحالة التي يتم فيها اختيارها (بحيث تُفَضَّل على كلمات أخرى تشير إلى الشيء نفسه ، ولكنها خالية من ظلال الموقف المتّخذ من ذلك الشيء) . ويخيّل إليّ بالتالي أيضاً اننا إذا أردنا أن نأخذ ديلان توماس « حرفياً » ، فنحن مطالبون بتأويل لغته (بهذا الصدد) كما قد نؤ ول لغة طفل . فالطفل يستعمل العبارة التي تبدو له انها مباشرة ودقيقة في وصف ما يريد قوله . ولكن بما أن تقاليد الكبار بالنسبة للمعنى تحتّم علينا أن نقول ما نعنيه بالطريقة التي يتّبعها الآخرون ، يبدو لنا وصف الطفل غير حقائقي ، بل طريفاً ولكنه غير مفهوم . خصيصة أسلوبية كهذه ، فيما أرى ، هي التي تجعل من الصعب تحديد ما يصفه ديلان توماس ، رغم انه يعني بالضبط ما يقول ـ وذلك إذا أصررنا على رؤ ية الأشياء وهي توصف وفق أشكال الوصف النمطية . ومن هنا فإني أفهم عبارة « سجناء الرغبات » على أن « الرغبات » سجون للأناس الذين لا يستطيعون التحرّر والإنفلات منها ، والذين بالتالي « حُجروا عن الشمس » (أو ، بما أن المقطع الأول يتيح لنا هذا المعنى ، يحجرون الأطفال عن الشمس) . فالوجه الآخر من أسلوب توماس « الحرفي » هو أنه رغم

(٥) Dylan Thomas, **Letters to Vernon Watkins**, J.M. Dent and Sons and Faber and Faber, 1957, P. 81.

استعماله الكلمات بمباشرة تكاد تكون طفولية ، و« ببراءة » تبعده عن أصول الاستعمال ، فإن إشاراتها « الحقائقية » في الأغلب إشارات إلى « الحقائق » التي لا يعرفها إلا الكبير المسفسط . وعند هذه النقطة ، لكيما يفهم المرء لغة توماس ، عليه أن ينظر قبل أن يقفز . والقفزة الضرورية هنا هي التأويل الفرويدي للنفس . (وهي كذلك ، بمعنى مقارب ، نظرة بليك إلى النفس .) فالناس ، بموجب هذا التفسير ، الذين يكبتون رغباتهم مشغولون دوماً بكبتها حتى يقطعوا صلتهم بالحياة كما ينبغي لها طبيعياً أن تكون (قارن : « حُجِروا عن الشمس ») . . « سجناء الرغبات » إذن هم الذين يعانون من ضروب الكبت ، والذين يقرنون (اعتباطاً) بين الكبت وبين ابتسامات المخلّص ؛ ولا صلة في الواقع بين الكبت وبين هذه الابتسامات : إنما المكبوتون انفسهم هم الذين يقيمون هذه الصلة ويجعلون من ابتسامات المخلّص سجوناً . عبارة « لا مفاتيح لها » أيضاً « حرفيّة » بهذا المعنى المزدوج الغريب . الطفل ، على طريقته المباشرة ، يلاحظ أن الابتسامات لا مفاتيح لها . ولكن ثمة قفزة ضرورية إلى حالة يكون للمخلص فيها ، بالنسبة للذهن العارف ، علاقة بالمفاتيح . هذه القفزة هي إلى القديس بطرس الذي قال له المسيح (إنجيل متى ، ١٦ ، ١٨ ـ ١٩) : « أنت بطرس الصفا ، وعلى هذه الصخرة سأبني كنيستي ؛ ولن تتغلّب عليها أبواب الجحيم . ولسوف أعطيك مفاتيح مملكة السماء . » (المشكلة هي : كيف يعلم المرء في أي إتجاه يقفز لكي يتوصل إلى المنطقة الصحيحة للمعرفة والقرائن ، فيرى معنى « حرفياً » أو « حقائقياً » في هذه الأوصاف الصورية ـ الإيمائية ـ ، وهي مشكلة ستتكرر في شكل أحدّ بكثير فيما بعد في تعقيبنا هذا ، عند الحديث عن بعض الإشارات الأدبية[٦] . حسبنا هنا أن نلاحظ أن علاقة مار بطرس بالصخر ، وكثرة

(٦) انظر الهامش في ختام المقال .

الإشارات الصخرية في القصيدة ، واهتمامها « بالكنائس » ، كلها معاً تجعل تخميننا هنا وارداً .)

أعتقد ان علينا كذلك أن نلاحظ أن ثمة صعوبة معينة أيضاً في الربط بين تقنية توماس « الحرفية » (حتى ولو اعترفنا باعتمادها على « حقائق » مسفسطة) ، وبين ممارسته الأخرى التي توازيها أحياناً حين يتوقع منا أن نلتقط أصداء التعبير الواحد إزاء الاستعمالات المتنوعة ، المتباينة بدقّة ، للكلائش النمطية التي قد تقترن شَبَهاً به . « لا مفاتيح لها » ، مثلاً ، قد تكون على طريقة جيمز جويس (العزيزة على توماس) التي تجعل التعبير الواحد لوحاً كتبت عليه ومسحت عنه وأضيفت إليه كلمات كثيرة حتى اختلطت وتشوهت . فأنا أشعر أن « لا مفاتيح لها »keyless هي رجعُ صدىً لـ« لا دليل لها »clueless.وإذا كان الأمر كذلك ، تبينّ أن ليس في هذا المعنى اللامباشر أي شيء « حرفي » أبداً . ومرة أخرى ، نجد أن تأويلنا هذا لمعنى « حرفي » على مستوى الأسلوب لا ينفي بالضرورة الإمكانية الأخرى من أن الأسلوب يتيح أيضاً إشارة تخصيصية لحالة معينة يمكن تحديدها . تفسيرنا « الحرفي » وفق هذا المعنى سيقول إن الأطفال في المقطع الأول ليسوا بشكل ما في سجن أو حجرة تحبسهم ، بل في إحدى مدارس يوم الأحد (ففي المقطع الثالث هناك أحدهم في كنيسة ، وفيما بعد ، في قبر) . إننا إذن في وضع شائك هو أن هذا الكلام يقول ما يعنيه (ولو أنه لا يقول ما يعنيه على طريقة الأناس الآخرين) ، ولكنه يطلب إلينا أن نقفز إلى مناطق معينة من المعرفة والمصطلح ، وهو أحياناً قد يعني ما ليس يقوله (كما في keyless — clueless) ، ولعله أيضاً يشير إلى حالة تخصيصية يمكن تحديدها في خاتمة المطاف إذا تمكّنا من التحكّم بمصطلح القصيدة المعقّد .

رغماً عن المصاعب التي أوجزناها آنفاً ، يجمل بنا إنصافاً أن نقول إن المقطع الأول يفلح في جعله عسيراً علينا أن نستخرج منه أي معنى إلاّ إذا قفزنا إلى افتراض النظرية الحديثة في التحليل النفسي ، وإن المرء لا يستطيع قراءة القصيدة دون أن يعي أنها ستربط ما بين همومها وبين ما يعرفه أي إنسانٍ مثقف عن فرويد . (أما هل يحق للشاعر أن يفترض هذه المعرفة في القارىء ، فأمر ليس من شأني أن أناقشه . إنما أنا أقول في نقاشي ان الشاعر يفترض ذلك كأمر مسلّم به .)

في المقاطع اللاحقة لا يجد القارىء ما يخبره بصراحة إلى أية مرحلة من التطور السيكولوجي تشير الكلمات . فالصراحة في كلمة « الأطفال » أو « سجناء الرغبات » لا تستمرّ في الأبيات التالية ، ويترك الأمر لمهارتنا ووسائلنا في وضع المتكلمين في المقاطع اللاحقة في المكان الصحيح من الخط البياني الفرويدي . ولكننا نُعطى بعض الأدلة ، على الأقل ، لنتمكن من ذلك . (ربّ قارىء يشكو من أن الشاعر يطالبنا بالكثير ، والجواب على ذلك هو أن لدى الشاعر الكثير مما يريد إدخاله ، لأنه ـ كما تبينّ الآن ـ مهتم ليس فقط بعلاقة الناس بالمخلّص ، وبالناس الآخرين ، بل بالدافع السيكولوجي في دخيلة الناس .)

يتحدث المقطع الثاني عن « الصرخة الرهيبة » . يبدو أن هذه تُدخل صرخة المسيح من على الصليب . ولكن ، في الخط البياني الفرويدي ، ما معنى أن يقال إن المتكلمين في القصيدة أخفوا مخاوفهم في أوكار ومصحّات الصرخة الرهيبة ؟ من المعقول أن نفترض أن هذا السطر ، باتباعه النسق اللغوي الذي في السطر الأخير من المقطع الأول ، ينبغي ، مثله ، أن تكون له إشارة سيكولوجية ودينية في نسق أفكاره . قد نقول ، على الأقل ، ان المرحلة السيكولوجية المشار إليها هي تلك التي تعقب الطفولة ، لأن الأطفال في هذا المقطع تراجعوا إلى الماضي . وهذا بالتالي

يبرّر افتراضنا أن هذه هي مرحلة المراهقة ونجد ما يؤ يده في عبارة « قلقه الأمين » ـ التي يجوز اعتبارها وصفاً حقائقياً للمراهقة الاعتيادية ـ وفي أن المقطع يغدو ذا معنى إذا أرجعنا لغته إلى تلك المرحلة من نمو النفس التي يكون الهم الأكبر فيها العلاقة المعقدّة مع شخص الأب ، رمز « السلطة » الذي يشعر المراهق المتمرد تجاهه بالكراهية ، والذنب ، والخوف ، والتوقع اللاواعي للعقاب ، بل الرغبة فيه . وعلى نحو موازٍ ، في المصطلح الديني ، يصبح المخلص كبش الضحية (إذ يعكس الموقفُ الديني الموقفَ العاطفي) . أما علاقة المقطع الثالث بتسلسل الأفكار هذا فلا بد من إرجاء البحث فيها قليلاً .

وهكذا فان في المقطعين الأول والثاني شيئاً إنسانياً متعلّقاً بالمخلص يصبح (مجازيّاً) لاتباعه شيئاً مبنيّاً من الصخر أو الحجر ، ومكرّساً لأغراض مقرونة بالسّجن ، وبالتعليم والتثقيف (« حجرات » الدراسة) ، ثم بالخوف والشراسة والتخفي (« اوكار ») والجنون والملاجيء (« مصحّات ») . هذه « المخاوف » التي « اخفيت » في « اوكار ومصحّات » تجعلنا نتساءل ، هل الوحش في الوكر خائف أم مخيف ؟ هل المصحّ دار مجانين أم ملجأ أمان ؟ يبدو أن الكناية غدت مبهمة وذات ضدين ، في آن معاً . إنها الآن أكثر إزعاجاً (وهي تعني الوحش المتربّص والمجنون) ، ولكنها في الوقت نفسه أكثر إثارة للشفقة (إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر الحيوان المطارد أو الانسان الفاقد العقل) . والمخلّص أيضاً يتغيرّ : إنه يتحرك من الابتسامات إلى الصرخة الرهيبة من على الصليب . والذي يحدث هو أن المخلّص واتباعه يتغيرّون معاً .

في المقطع الثالث يتقدم تأويلنا المتزايد للمخلّص والمؤ منين مرحلة اخرى . ففي حين كان المؤ منون في المقطع الثاني يلجأون إلى المخلّص وهم في خوف

واضطراب عقلي ، نجد الخوف والاضطراب في المقطع الثالث يحلّ محلّهما استمتاع قنوع (ولا يخلو من شذوذ) :

كان المجد يُسمع
في كنائس دموعه ،
وتحت ذراعه الزغباء تنهدت أنت كلما ضرب ،

هنا نجد أن العلاقة اللغوية المرهقة التي لفتت انظارنا في « اخفينا . . . مخاوفنا . . . الصرخة » تفسح المكان لعلاقة أقل إرهاقاً : « المجد يسمع في كنائس . . . » ، والأتباع الآن « تحت ذراعه الزغباء » ، إنهم يبتهجون ـ معاناةً ، فيما يبدو . أنهم يُسقطون « دمعة من الفرح في الفيض » . يبدو أن هؤلاء الناس هم رواد الكنيسة ، وهم بالغون كبار ، و « المجد » الذي يتمتعون به ، إذا كان لكلمة « المجد » أرضية حقائقية معينة ، قد تكون الموسيقى الكنسية المسترسلة ، أو نشيداً حربياً ، أو « موسيقى » الدموع . فاللغة تبيح لنا هذه التأويل كلها : إنهم يفرحونَ بكل ما يسمعونه في الكنائس . ولنلاحظ أيضاً أن « كنائس دموعه » يمكن أن تُفهم على نحو غير مجازي بالمرّة (إذا قرنّا بينها وبين استعمالات اخرى) ، فالمرء قد يتكلم دون أي مجاز عن « كنيسة القديس ميخائيل وجميع الملائكة » ، إذ هذه هي الطريقة المألوفة في تسمية الكنائس وخصّها بالتكريس . وقياساً على ذلك ، يكون معنى « كنائس دموعه » كنائس مكرّسة لدموعه . غير أنها ، إذا اعتبرناها مجازاً مماثلاً للأجزاء الأخرى من النسق المجازي في القصيدة ، تعني أن دموع المخلّص قد تحوّلت إلى مؤسسة كنسية يتمتع اعضاؤها بالمعاناة والألم وبأي شيء أخرى يكنّى به « المجد » في هذا السياق . وإذا ترجمنا هذا المقطع إلى الخطّة الفرويدية ، فالأرجح أننا نجده تعقيباً على العنصر السادوماسوكيّ المزعوم في بعض

المواقف الدينية ، وكذلك على عنصر الشذوذ المزعوم في العواطف الشخصية لدى اولئك الذين ينسجمون مع هذه المواقف .

ولنجمل الآن ما تحقق لدينا : لقد وجدنا ، بمساعدة من النسق اللغوي الصغير الذي ينطوي على صور المباني ، أن مذهب المخلّص ، كما تمثّله القصيدة ، يختلف جذرياً عن المخلّص نفسه : إن الانسان يعيد صنع المخلّص على صورته بتشويهه لكي يماثل المؤسسات والفِكَر المشوّهة التي تسود المجتمع . ففي المقطع الأول تُتّهم التربية ؛ وفي المقطع الثالث تُتهم الكنيسة المنظمة . ما الذي اذن يُتّهم في المقطع الثاني ؟ أي : أية مؤسسة ، أو أي وجه من أوجه المجتمع المنظّم ، يشار إليه أو اليها في الكلمتين « أوكار ومصحّات » ؟ لست أجد عند هذه النقطة طريقة سهلة لجواب مُرْضٍ عن هذا السؤال ، ولكن قد يتبينّ فيما بعد أن اوجهاً اخرى من القصيدة ستوحي بجواب مقبول . أما المقطعان الرابع والخامس فيتطلعّان إلى العلاج ، إلى الخلاص الجديد ، الذي يوصف في ختام القصيدة بأنه « يفلق كل صخر » . وهذا العلاج ليس مجرد تعاطف أخوي ، كما في المقطع الرابع ، لأن المقطع الأخير يوحي بأن العلاج الشافي يكمن في النهاية على مستوى أعمق بكثير ، في إنطلاق الحب الجنسي ، لأن الذي يراه الأخوان في الأسطر الختامية هو أن الحب الجنسي هو قوة متحرّرة وتحريرية . وهذا التحرير ينهي النسق الفرويدي في القصيدة(٧) .

(٧) تستمر السيدة وينيفريد نووتني في دراستها لتثبت ان هذا النسق يجب أن يُرى ضمن علاقته بنسق آخر هو نسق الاشارات الأدبية ، وان القصيدة هي نقدٌ ، لا رفضٌ ، للمواقف الدينية ، وانها تتصل بنموّذهن شاعري ، « قناعه السيكولوجي » هو قناع شاعر « يتفحّص في زمن الحرب الرموز الدينية والثقافية التي كانت هي العامل الأكبر في تكوين العقل والشعور اللذين يطرحان السؤال عن معنى عالمها » .

القصائد الأخيرة

بقلم

رالف مود

« أرى أن أول واجبات المؤول هو أن يبدأ التحليلات وأن يتركها غير مُكَمَّلة » .

ـ سي . اس . لويس « ليجورة الحب »

في تفحص * قصائد ديلان توماس المبكرة ينبغي علينا أن ننظر فيما يكمن وراء غموضها ، أما في القصائد الأخيرة فعلينا أن نتساءل ما الذي يكمن وراء وضوحها النسبي . و« الملاحظة » المؤرّخة في تشرين الثاني ١٩٥٢ ، التي جعلها الشاعر في « المجموعة الكاملة » ، تنطبق بشكل خاص على قصائد الديوان المتأخرة : لقد نُظمت « حبّاً للانسان وتمجيداً لله » . ولكن وراء هذه الرطانة للمرء أن يسمع عبارة بديلة قالها الشاعر لجون مالكولم برينين في تموز ١٩٥١ : « قصائد في تمجيد عالم الله نظمها رجل لا يؤمن بالله » .[1] لعل أفضل طريق لبلوغ الجواب على اللغز الذي يشكّله هذان القولان ، هو التأمل في القصائد نفسها ، كقصيدة « فوق تلّ السير جون » مثلاً ، حيث يرمز الشاعر إلى الغنائية الكونية في المشهد الذي يراه

* «Last Poems» from **Entrances to Dylan Thomas' Poetry** by Ralf Maud, University of Pittsburgh Press, 1963.

(١) John Malcolm Brinnin, **Dylan Thomas in America**, Little, Brown, 1955, P. 128.

من نافذته المطلّة على مصب نهري « التاف وتوري » في لوغهارن ، في ويلز الجنوبية . وهو يذكر الله مرتين في هذه القصيدة ، ولسوف نبحث عن مغزى هاتين الاشارتين :

فوق تلّ السير جون
يتعلّق الصّقر ساكناً ، ملتهباً ؛
وفي غيمة مرفوعة ، عند هبوط الغسق ،
يسحب لمخلبيه ، مشنقته ،
على أشعة عينيه ، صغار طيور الخليج
العابثة الصائحة ، وغيرها ممن يغنّي
وعصافير السنونو بحروبها اغنيات الصحوة الأخيرة ، غسقاً ،
في السياجات النباتية المتشاحنة .
وتصيح مَراحةً ذاهبةً
إلى منصّة الشنق اللاهبة
فوق تشابك الدردار حتى
يهوي الخَطْفُ الصقر بحبله ،
ومالك الحزين بخطوه القدسي يتصيّد
في نهر توري هناك في الأسفل ،
وببطء يميل بشاهد رأسه .

خَطْفاً ، والريشات تتقصّف
وتلّ السير جون ، تلّه العادل ، يلبس
على رأسه قبعة سوداء من الغربان ،
والعصافير المخدوعة ثانية ترتعب

نحو الصقر ملتهباً ، على علوّ الحبل ،
فوق زعانف النهر ،
في فرقعة من الريح .
هناك
حيث مالك الحزين الرثائي يطعن ويخبط
في الضحضاح والبرديّ المُحَصّى المليء
بالداب ، والصقر من علٍ يصيح
« هيا ، هيا ، تعالوا لتُقْتَلوا » ،
وأنا أفتح صفحةً في الماء عند عبارة
من مزاميرَ وظلالٍ بين سرطانات الرمل
المكلّبة المتقافزة ،
وفي صَدَفةٍ أقرأ
الموتَ واضحاً كجَرَسِ الطافية :
ألا فليُمَجّد الصقر ملتهباً
في الغَسق الصقريّ الناظرين ،
عندما يتدلى فتيله الافعواني في حلقة من نار
تحت جمرة الجناح ،
وبورك في الفراخ الفتيّة
الخضراء
في الخليج والحلفاء ، وهي تقرق ،
« هيّا ، هيّا ،
هيا بنا إلى الموت.»
نحن نحزن كالطيور المرحة ،

ولن نترك مرة اخرى الدردار والحصى ،
مالك الحزين وأنا ،
وأنا إيسوب الفتيّ اروي الخرافات
إلى الليل القريب
إزاء وادي السمك الظليل ،
والقديس مالك الحزين يُنشد التراتيل
في وهدة الميناء البلّوري

البعيد المرصّع بالأصداف
حيث حجارة البحر تُقلع ،
ومرافىء الماء حيث الجدران ترقص والكراكيّ
تمشي على سيقان كالعصّي .
أنا ومالك الحزين ، تحت تلة الدردار
تلة السير جون الناطق بالحكم ،
فضحنا الاثم
المشيّع بالنواقيس ، إثـم الـطيور المضلّلـة ،
وليرحمها الله ، لصدورها الصافرة ،
وليخلّصْها الله في صمت زوبعته ، وهو الذي
يلفت الى تحايا السنونو ، لغناء أرواحها .
الآن مالك الحزين يأسى على الحافة المعشوشبة .
من خلال نوافذ الغسق والماء أرى

مالكاً يميل ويهمس ، يتهارى ذاهباً
والريش المعضوض يُثلج ،

يتصيد الأسماك في مجرى النهر .
بوم نعيبٍ يغور ، لا غير ،
ورقة عشب حملتها نَسْمة إلى كفّين مكورتين ،
في الأشجار النهيبة
وما من صيحة ديوك خُضرٍ أو دجاج
الآن على تلّة السير جون .
ومالكٌ كاحلاه
في حراشف ضحاضح الماء
وحده يموسق ؛ وأنا الذي اسمع
انغام صفصاف النهر الونيء ، القبر ،
قبل هجمة الليل ، نغماتِ هذا الحجر
المهزوز بالزمن
من أجل ارواح الطيور القتيلة وهي تُقلع .

هل للسنونوات أرواح ؟ بأي معنى لاهوتي يمكن تهيئة الخلاص لها ؟ أو ، سنصيغ السؤال لينسجم مع طبيعة الأمثولة التي في القصيدة ، ونقول : هل للبشر (بما يقومون به من « الحروب التي يلعبها الأطفال زاعقين ») أرواح خالدة يعتمد مصيرها على رحمة الله التي تُلْتَمَس بالصلاة ؟ ونسأل السؤال نفسه بصدد كناية المحكمة التي في القصيدة . إن ديلان توماس ، كدأبه من قبل ، يعيد تمثيل تعبير شائع : « كُتب الموت على الجميع » . وبالمعنى الديني التقليدي حُكم علينا بالموت بسبب خطيئة آدم الأصلية ، ويتم خلاصنا شخصياً بفداء المسيح . واستعمال كلمات مثل « يخلّص » و« يبارك » و« يرحم » الخ . في القصيدة يوحي بالمقترب التقليدي . غير أن القصيدة لا تتجاوز مجرد الايحاء . ونجد كلمة « إثم » ، ولكن

دون أية اشارة جادّة إلى المعنى الذي تكون فيه صغار الطيور (أو نكون نحن ، الجنود المجهولين) آثمين . ورغم أن تلّ السير جون يضع القبّعة السوداء للنطق علينا بحكم الموت ، ليس ثمة دينونة حقيقية ولا جريمة حقيقية . وإننا لنتوقّع شيئاً من موعظة حول المشهد في القصيدة ، ولكننا لا نجده . والصقر / الجلاّد ، بوجه خاص ، كان يمكن أن يُعطَى مغزى اخلاقياً ، ولكن هدف الشاعر يبدو أنه على النقيض من ذلك .

يحسن بنا أن نتمعّن في اللغة التي يوصَف بها الصقر ، وسنجد هنا حالة واحدة تثير فينا الشك في القرار الذي انتهى إلى هذا النوع من الألفاظ . اوراق المسودات التي نُظمت عليها القصيدة محفوظة في مكتبة جامعة هارفرد ، ورغم كثرتها ووعورتها (سبع واربعون ورقة لهذه القصيدة وحدها !) فاننا نستطيع بكثير من الدقة متابعة الشاعر منذ اول ميلاد القصيدة حتى تمامها . بعض العبارات كتب واعيدت كتابته مع الشطب والتغيير مرات عديدة يبلغ أقصاها احدى واربعين مرة . فهي تتيح لنا أن نرى بالضبط مبلغ الجهد الذي وضعه الشاعر فيها . بصدد اهتمامنا بشخصية الصقر ، إن وُجدت ، عندنا عبارة « علو الحبل » (حبل المشنقة) ، في المقطع الثاني من القصيدة :

والعصافير المخدوعة ثانية ترتعب
نحو الصقر ملتهباً ، على علوّ الحبل ،
فوق زعانف النهر .

وكما نتوقع ، هذه الكلمات وصفية ورمزية في آن معاً . يتلقّى الصقر آخر أشعة الشمس ، فهو « ملتهب » ـ وهذا وصف مناسب . ولكنه رمزي أيضاً ، إذ يتصل برمزية انفجار يوم القيامة التي هي في ثنايا القصيدة ، يُرى فيها الصقر

كفتيل بارود مهيأ للانفجار . وهكذا فان الصقر استعارة مجازية للنار الرمزية ، بقدر ما هي النار طريقة مجازية لوصف الصقر . وجهود الشاعر البادية في اوراقة منصبّة على ايجاد اسلوب القول الذي يفلح في القيام بهذا الدور المزدوج : الوصف ارمزي ، والرمزية الوصفيّة :

يبدو أن « الصقر . . ملتهباً » في مطلع القصيدة كانت أول الأمر ، ببساطة ، « الصقر . . عالياً » . والذي يظهر أنه كان في المسوّدة التالية يجمع بين صورتي المشنقة والبارود في « الصقر اللاهب القنبّي » ، وهذه العبارة تمهد للعبارة التي آثرها الشاعر في النهاية : « الصقر ملتهباً ، على علوّ الحبل » . كثيراً ما تدل المسودات على أن اولى الأفكار أفضلها ، ولكن الشاعر يمتحنها لنفسه بتجريب البدائل . وفي الكتابات المعادة اللاصقة لهذا الجزء من القصيدة ، نجده يستبدل عبارات متباينة وهو يستنسخ الأسطر المجاورة . ويدخل صورة وحشية من صور المجزرة : « الصقر السالخ » . وبعدها ، كأنه يريد تلطيف صورة تمزيق اللحم ، يجرِّد الصقر إلى وجه واحد من اوجهه ـ علوه فوق الخليج المائي . فنرى عبارة « العلوّ السانح » الذي تهرع اليه الطيور الصغيرة . وبعد ذلك يبدل كلمة « سالخ » بالعودة إلى ثيمة المشنقة ، في عبارة « العلوّ الشانق » ، ويعدل عبارة « فوق النهر المزعنف » إلى « فوق زعانف النهر » . ثم نجد صفحة صغيرة ، ٧ × ٧ سم ، يدرج فيها توماس عبارات اخرى ممكنة : « العلوّ الغَسَقي » ، « العلو القنّبي » ، « العلو الشرابيّ القنّبي » ، إذ أن الشراب يناسب المرح الذي تطير به الضحايا الصغيرة نحو جلاّدها . ولكن « الشراب القنّبي » عبارة استعملها شكسبير ليعني بها « الشنق » ، وتوماس ولا شك فكّر في أن يحذو حذوه . ولكن يبدو أنه لم يرض عن هذه أو غيرها ، كما رضي عن « الحبل الشانق » لكثرة ما

أدخلها وبدلها ، ثم وضعها جانباً كاحتياط ، إلى أن حذفها في المسوّدة الأخيرة ، وجعل مكانها « علوّ الحبل » .

لعل بعض الشعراء لا تروق له « علو الحبل » ، فهي أبرد وأقل دموية من « السالخ » و « الشانق » ، مثلاً . والتفسير الوحيد لتخلّي الشاعر عن هذه الكلمات الأكثر عنفاً أنه وجد معانيها غير مستحبّة . كلتا هاتين الكلمتين تتضمن معنى التشفّي . أما « الحبل » ، فلا . فالمسودّات ترينا توماس وهو يبحث عامداً عن صفة حيادية للصقر / القاتل في قصيدته . إنه لا يريد للموت أن يبدو حاقداً . أما كلمة « قنّبي » ، وهي حياديّة أيضاً ، فلعلها تعطي فكرة نسجيّة لا يريدها : إن الصقر انشوطة ، وليس كيساً . ربما كانت « العلو الشانق » ملائمة ، لولا أنها عادية . في حين أن كلمة « الحبل » تقول الشيء نفسه ، ولكن على نحو أبرع . و « الحبل » halter هو أيضاً ما يُستخدم لشدّ عدة الدابة . يبدو أن توماس يريد أن يقول إن الموت ، عدا كونه عديم الصلة بالأخلاق أو الدينونة ، هو عبء يحمله الجميع : وكالبحر في « رفض البكاء على طفلة . . . » كلنا « نتهاوى مع عدتنا » ، والحبل هنا يعني السحبة الأخيرة لتلك العدّة .

ليس الموت عادلاً (أو ظالماً) ، وتلُّ السير جون لا يحاكِم ، وليست الطيور مذنبة ، ولا مالك الحزين قدسياً ، ولا الاله رحيماً بالمعنى الذي نعرف . ماذا نقول اذن في قصيدة تطلق فيها صفات كهذه على هؤلاء ؟ يجب أن نتذكر اولاً أن القول الشائع « كتب علينا الموت » لا يعني ، حين نتأمله ، أننا « محكوم علينا بالعقاب موتاً » . إنما هو طريقة في الكلام نعني بها « أننا سنموت » ـ مستقبلية بسيطة . وفي القول « محكوم علينا بالموت » شيء من الدقة ، مع الصواب . فكلمة « محكوم » توازي الشعور فينا بالشكوى من الموت ، وهو المعنى الضمني في القصيدة . في

هذه الكلمة هنا ضرب من المسؤولية ، كما في قصيدة توماس . فلعل القصيدة إنما تعبّر عن حقيقة الموت ، ولعل كلمة « الاثم » وغيرها خالية من المحتوى الفكري . غير أن شكلاً ما من المعنى يوصل إلى العواطف ، وتوجّه مشاعر العطف والرحمة عند القارىء باتجاه معينّ . نحن عادة لا نستحسن الشعر المليء بالألفاظ العاطفية المبهمة التي لا تتحدد مدلولاتها ، لكن الحالة هنا ، كما أرى ، مختلفة تماماً . فالشاعر يجب أن يُثنى عليه لأنه عبّر بصدق عن العقيدة الأساسية لدى الذين يعتبرون أنفسهم غير متدينين : وهي أن العقل عاجز عن التعامل مع حقيقة الموت ، وأن الذي يتبقّى لنا في مواجهة هذه الحقيقة هو التمرد ، الجهامة ، الحقد ، الشفقة على الذات ، العطف ، الرحمة ـ عاطفة جرداء من هذا القبيل . من بين هذه العواطف يميل توماس إلى اختيار العطف والرحمة ، واستعمال كلمات ، جديدة كانت أم قديمة ، تفلح في التعبير عن ذلك .

ولسوف نحظى بادراك أعمق لفكرة الله عند الشاعر في قصيدة « فوق تل السيرجون » إذا تأملنا في ملاحظة نثرية تركها لنا الشاعر عن مشروع قصيدة طويلة كان سيجعل لها عنواناً « في بلاد السماء » ، تكون فيها قصيدتنا هنا ، وقصدتا « في نومة الريف » و« في فخذ العملاق الأبيض » أجزاء منفصلة . وهيكل القطع الثلاث هو مشهد السماء عندما يسمع الله بانتهاء العالم :

« الاله ، المؤلف ، فلاّح المجرّة ، علّة العلل ، المهندس ، مضيء المصابيح ، الجوهر ، كلمة البداية ، الطارد الرافض المصوَّر بشكل انسان ، مادّة البشر جميعاً ، كبش الضحية ، الشهيد ، الصانع ، حامل الأحزان ـ وهو الجالس على قمة التل في السماء ، يبكي كلما رأى ، خارج الكينونة التي تدعى بلده ، أحد عوالمه يسقط ميّتاً ، يتلاشى مولولاً ، ينكمش ، ينفجر ، يقتل نفسه . وكلما بكى ، انهمر النور ودموعه معاً ،

يداً بيد . وهكذا فانه ، في مستهل القصيدة ، يبكي ، فتُظلِم بلاد السماء فجأة . وتنطفىء الآجام وطيور البوم كالشموع . ومواطنو السماء يقرفصون جميعاً معاً تحت شجيرات الطرق ويتكهنون مع أنفسهم في الظلمة المالحة كالدموع أي عالم ، أي كوكب ، أي دار من دورهم السابحة حتى تلك الساعة في الفضاء ، قد انقضى إلى الأبد . وهذه المرة ، تنتشر الشائعة بين السياجات الشجرية إنها الأرض . لقد قتلت الأرض نفسها . فهي سوداء ، متحجرة ، ذاوية ، مسحومة ، مشظّاة ؛ الجنون قد عفّنها وفجرّها ؛ ولم يَبق مخلوق قط ، فرح ، يائس ، قاس ، وديع ، سكوت ، ملتهب ، عاشق ، بليد ، يطارد أيامه القصيرة بوحشية كأنها اعداؤه على ذلك الوجه المفسَد . فيتنادى اولئك المقرفصون السماويون الذين كانوا ذات يوم من أهل الأرض ، يتنادون واحداً لواحد عبر الليل الطويل ، والنور ودمعه منهمران ، ليرووا ما يتذكرونه ، ما يستشعرونه في التيه المغمور والقليل الظاهر في الذهن ، وما يحسّون بارتعاشه في أعصاب كل عصب ، وما يعرفونه في قلوبهم العَدَنية ، عن ذلك المكان الذي سمّى نفسه بنفسه . وإنهم ليذكرون اماكن ، ومخاوف ، وعلاقات حب ، ونشوات ، وبؤساً ، وفرحاً حيوانياً ، وجهلاً ، وغوامض ، كل ما نحن نعرفه ولا نعرفه .

القصيدة مؤلّفة من هذه الروايات . وتصبح القصيدة في النهاية إثباتاً وتأكيداً للقيمة الرهيبة الجميلة التي هي الأرض . إنها تنمو لتتكامل تمجيداً لكل ما هو كائن ويمكن أن يكون على هذه الكتلة التي في الفضاء . إنها قصيدة عن السعادة[1] .

«Three Poems» in **Quite Early One Morning,** New Directions, PP. 178-80.

إن ديلان توماس ، الذي يعتبر شاعراً غنائياً ، منشد الذات ، يستجيب في قصائده الأخيرة هذه ، ربما بقدر ما استجاب أيٌ من كتاب زماننا ، للمشكلة الأساسية التي تجابه البشرية في العصر الذري ، مشكلة الافناء الكليّ . واستجابته فضلاً عن ذلك تلائم بوجه خاص ما يدعوه سي . اس . لويس فترة ما بعد المسيحية ، أو ما يسميه البير كامو عصر العبث . لأن الاله في قصائد توماس أو في وصفه النثري ليس كياناً دينياً بالمعنى المألوف من أنه كائن يسيطر حضوره الأزلي على وجودنا أو ، على الأقل ، يبرّر وجودنا إنه لا يفعل شيئاً كيما يخفف من عبثية حالة الانسان العقلاني في كون لا عقلاني ، كما لا يفعل شيئاً ليفسرّ الموت بلغة القيم الأسمى . إنه المشاهد الأزلي الرحيم : فهو إنما يبكي لحالة الانسان ، ولا يقدّم شيئاً من العزاء المعتاد . واليوم الآخر هو يوم اللادينونة :

وأعمالكم وكلماتكم كلها ،
ما فيها من صدق ومن كذب ،
تموت في حبٍ لا يُدين . . .

(« هذا الجانب من الحقيقة »)

ومن هنا نستطيع أن نرى لماذا زعم توماس أنه غير مؤ من . فالاله عنده ليس ما ألفه الناس ، ولربما كان همه الأوحد ، في رأي الشاعر،أن يجعل الموت أقل رعبا . أو ، إذا نظرنا إلى الأمر بالاتجاه المعاكس ، فان تلك القوة المعجزة التي تجعل الموت أقل رعباً للانسان ، هي ما يدعوه الله .

كان الموت يُرى في بعض القصائد المبكرة كتهديد دائم ، إنه « قبر جارٍ . » وقد كان الشاعر في أيامه الأولى في لندن يعتقد أنه سيموت في غضون سنوات قلائل . وهناك ما يجعلنا نعتقد أن طبيباً ما أوحى إليه بذلك . ولكننا لا نتبينّ أي

هاجس بموت وشيك إلاّ في القصائد الأخيرة ، حيث يبدو أن تقديره لما تبقّى له من حياة كان دقيقاً . و« قصيدة في عيد ميلاد الشاعر » (الخامس والثلاثين) تعترف بدنو الموت (بعد أربع سنوات) . ولكنه يلقاه بزخم متصاعد من الحياة :

. . . كلما اقتربتُ من الموت ،
رجلاً واحداً من خلال هياكله الممزّقة ،
ازداد تفتّح الشمس صخباً
وصاح البحر من فَرَحٍ بأنيابه وهوجائه ؛
وكل موجة على الطريق
وكل زوبعة أداريها ، والدنيا جميعاً
بإيمان يزيد انتصاراً
عما قيل عنها منذ الأبد
تغزل صباحات الحمد والتسبيح .

و« مقدّمة المؤلف » (١٩٥٢) التي ختم بها أعمال حياته ، إنما كتبها

لكي تعلم أنت
أني ، أنا الغازل دوماً ،
أمجّد أيضا هذا النجم ، والطير
هادراً ، والبحر وليداً ،
والإنسان ممزقاً ، والدم مباركاً .
اسمع ! إني لهذا المكان
انفخ في البوق ،
من السمكة حتى التلة المنتفضة !

وانظر ! إني أبتني الفُلك المائج
بأقصى حبي
والطوفان يبدأ . . .

إذن لم يعد سراً لماذا يمجّد الشاعر الصقر في « فوق تلّ السيرجون » :

ألا فليُمَجِّد الصقر ملتهباً
في الغسق الصقريّ الناظرين .

نداؤه مشحون بالإغراء : « هيا ، هيا ، تعالوا التَقْتَلوا . » ويجيبه الجواب مرحاً : « هيا ، هيا بنا إلى الموت . » هذه القصيدة عن الموت احتفالية . « إنها قصيدة عن السعادة . » و« اللص » في « نومة الريف » شأنه شأن الصقر ، ليس في الواقع عدواً ، إنه « ماكر » كما يتطلّب المجاز الذهني أن يكون ، ولكنه أيضاً « واثق مطمئن » . ونبرة القصيدة السائدة هي الثقة والإطمئنان . فرسالة توماس لطفلته النائمة هي ان « اللص » لن يتركها وحيدة مهجورة . ورغم تعقيد الجملة في الأصل فان لنا أن نبسّطها على هذا النحو : انها تؤمن ان الموت ، كلّ ليلة يأتي فيها لينفي خوفها بأنه سيتركها للحزن ، لن يأتي . النوم ميتة صغيرة ، ويؤكّد كل ليلة حضور الموت في العالم .

عزيزتي سيأتي هذه الليلةَ والليلُ لا ينتهي عزيزتي
منذ ان ولدتِ :
ولسوف تستيقظين من نومة الريف هذا الفجرَ

وكلّ فجر أول ، وإيمانك لن يموت ، كصرخة الشمس المحكومة مثلنا .

فالشمس ككل البشر الفانين « محكومة » (الكلمة الأصلية في المسوّدة كانت

« مقيّدة ») . فالإيمان الذي يغذّينا ذو حدين : تُعطىٰ الحياة أماناً بكونها محدودة بالموت .

بوسع الشاعر أن يُشخِّص الموت ويرمز له . والانفعال عاطفة جاهزة . أما امتلاء الحياة فلا يمكن تمثيله بنجاح في صورة شخص أو رمز . فالحياة يجب أن توصف بكل خصائصها لكي تؤ يد كل كلمة تأكيد القيَم ببهجة نابعة من الأعماق . والبهجة تكاد لا تُعرَّف : فالكثير يعتمد على الطريقة الشعرية الفاعلة التي تتحدّى مزاياها قدرتنا على التحليل ، مهما تحدثنا عن القوافي وتوافق البدايات ، الخ . والفعل الشعري (وقعه في النفس) يجب ألاّ يطالبنا بالإعجاب ، بل يجب أن يبقينا معجبين دون وعي منا . إن الحياة الرائعة النشوى ، التي تستذكرها المرأة الميّتة في قصيدة « في فخذ العملاق الأبيض » ، فيها من وفرة التفاصيل ولوعة العواطف ما يجعلنا نغفل عن ان القصيدة نظمت في رباعيات . « بنات الظلام يلهبن كنيران المهرجانات أبدا » ، غير أن توقهن للأطفال (وهذا رمز للحياة الإيجابية ، إن شئت) من الحدة والعنف بحيث لا ننتبه إلى براعة الصيغة في تركيب الألفاظ . وفي هذا المثل من المقطع الثاني من « فوق تلّ السيرجون » :

هناك
حيث مالك الحزين الرثائي يطعن ويخبط
في الضحضاح والبرديّ المحصّى المليء
بالداب . . . ،

يشعر المرء أن صوت الكلمتين « هناك حيث » there where ينسجم مع فكرة قصائد « الرثاء » ، وأن الشعر يضمن أن الضحضاح مليء فعلاً بسمك

الداب . وأنت لا تحصي الحروف الساكنة لكي تعرف كم سمكة هناك . حسبنا أن نقول إن الكلمات تقلّب انتباهنا من الشيء إلى الفعل إلى الشيء في عالم حقيقي زاخر . ولكن لنسمح لأنفسنا بسؤال : هل الداعي لإضافة « البرديّ » sedge إلى « الضحضحاح » shallon أكثر من مجرّد أثر الصوت في الجمع بين الكلمتين ؟ إنها تضيف تفصيلاً مفيداً ولكنه غير مهم ـ فالبرديّ من نباتات المستنقعات والأهوار . ولكن هذا لا يمنعنا عن السؤال : هل الذي جمع بين الكلمتين هو مجرّد الصوت ؟ هل هناك شيء آخر يجعل الكلمة تستحق مكانها هنا ؟

نجد الجواب الشافي عندما نستقصي معنى كلمة «sedge»[٢]، بالاستعانة بأوراق المسوّدات المحفوظة في هارفرد . قاموس « فنك اند واغنول » يعطي معنى ثانياً لهذه الكلمة : « سرب من طيور مالك الحزين وأخرى مماثلة . » ولها نفس معنى كلمة siege كما يدرجها « قاموس اكسفورد الانكليزي » : « محطّ مالك الحزين وهو يترقّب الفريسة . » إذن ، فالشاعر محق ، لغوياً ، في جعل طيره صياد السّمك في الـsedge ، ويضيف بذلك نغمة جديدة إلى موضوع الافتراس الكوني . ونرى قصد ديلان توماس في أوراقه . هناك ملحوظة رسم حولها دائرة تقول: «sedge تعني عدداً من مالك الحزين»وقربها عبارة a sedge of heron stilts ولكن الشاعر لم يستعمل مجموعة الكلمات الجاهزة هذه . غير أنه وجد في مكان آخر صعوبة في العثور على كلمة ذات دلالة وتتناغم مع النسق الصوتي الذي يحبه . فنرى في أوراقه بدائل كهذه shallow and shadow و shallow and stones و s hallow and shelves.

(٢) التحليل التالي مستمد من الكلمة ومدلولاتها بالانكليزية . وأنا أنقله كما هو لاطلاع القارىء على طريقة مهمّة ودالّة من طرائق النقد الشعري الحديث . ـ المترجم

واكتشاف توماس ان sedge تحمل معنيين اثنين صالحين للسياق ، وإن صوتها ملائم لخطته ، أدى به إلى shallow and sedge ، وكان في العبارة نهاية لبحثه . ولئن تختلف هذه العبارة عن « الصقر ملتهباً ، على علو الحبل » في أنها لا تضيف كثيراً إلى رمزية القصيدة ، غير أن نضارة هذه اللغة الوصفية تعمّق المعنى في قصيدة تمجّد فنائية الحياة ، وهي إنما تنجح بقدر ما ينافس أسلوبُ القول الحياة نفسها في الحيوية والتنوّع .

لعله خارج عن الصدد أن نضيف ان ديلان توماس مات شاباً ، وانه مات وسط لغط شديد في مدينة نيويورك . كان عمله الأخير « تحت غابة الحليب » تمثيلية كوميدية عظيمة . وكانت كلماته الأخيرة تلاعباً فكهاً على كلمتي roses (أوراد) وRose's (علامة تجارية معروفة لنوع من عصير الليمون)[٣]. وأكثر من ذلك كله أن قصائده الأخيرة تعجّ بإحساس الحياة الطيبة والموت الطيب ، بحيث أن عصراً غير واهم كعصرنا ، أو « كتلة في الفضاء » كأرضنا ، يشعر أن الحياة ، على نحو يقصر عنه كل تفسير ، نعمةٌ وبركة ، وأن الموت ليلة سعيدة .

---

(٣) يقول برينين في كتابه « ديلان توماس في أمريكا » (ص ٢٧٤) :

« كان ديلان بين نوم ويقظة ، كلاهما متقطع . قال إن « الأشياء المريعة » ما زالت هناك ـ « التهاويل ، المثلثات والمربّعات والدوائر . » وقال مرة لـ « ليز » : « أخبرتني أنه كان لك صديق أصيب برعشات المدمن . كيف كانت ؟ » فقالت ليز : « كان يرى فئراناً بيضاء وأوراداً . » سألها ديلان : « أوراداً roses بالجمع ، أمْ أورادَ روززْ Rose's roses بالإضافة ؟ » ثم قالت ليز : « أتعرف يا ديلان ، هناك أمر واحد بشأن الأشياء المريعة ـ تذكّر ، إنها تتلاشى ، تتلاشى ـ » فقال : « نعم . أصدقك . » وفيما كانت جالسة قربه ، ممسكة بيده في يدها ، أحست فجأة بقبضته تتشنّج . وحين نظرت إلى وجه ديلان كان وجهه قد ازرقّ . وبسرعة تلفتت للدكتور فلتنستاين ، وجاءت سيارة إسعاف نقلت ديلان إلى مستشفى سانت فنسنت : »

« المجموعة الكاملة »
و
« تحت غابة الحليب »
بقلم
وليم امبسون

يخيّل إليّ* أن أمتع سؤال حول شعر ديلان توماس يثيره سيريل كونولي على ظهر الغلاف الورقي للمجموعة الكاملة ، حيث يقول إن ديلان توماس « يقطّر صفة رائعة ، غامضة ، مؤثرة ، تتحدّى التحليل كما تحدّاه دوماً الشعر الغنائي الممتاز وكما سوف يتحدّاه ، فيما أرجو ، دوماً وأبداً . » في هذا التوكيد ضرب من الحقيقة ، لأن الفنون سرّ عظيم ، ولكن يجب أن نتذكر أن منطقه ينطبق كذلك على وردزويرث . أما ما يوحي به فهو أمر مختلف تماماً ، وهو ألا تقلق إذا عجزت عن فهم شعر ديلان توماس المبكّر ، وأنه خير لك أن ترضى عما تقرأ ، لأنك ستعلم أنك « مع الموضة » إذا قلت إنه يروق لك ، وإذا كنت لا ترى معناه ، فهذا دليل على عمقه . بيد أن هذه النظرية مخيّبة للقرّاء الجيدين ، ومشجعة على ممارسة القراءة الرديئة ؛ وعلينا ألا نقنع بها . ومع ذلك فإن الكثير من شعره يؤيد هذه المعادلة الماحقة ـ ربما أكثر من أي شعر آخر من الدرجة الأولى في اللغة الانكليزية .

* **Collected Poems and Under Milk Wood,** from the New Statesman and Nation, XL VII, (May 15, 1954) PP. 635-36.

لقد كان أيام حياته مثابةً لهجمات كثيرة لأنه كان كمن يرشرش العصير حوله ملطِّخاً ،رغم أن الناس تجاهلوا ذلك عندما انهال عليه المديح ، الذي هو أهل له ، بعد موته .

مهما يكن من أمر ، فقد كان في تغيرّ . (وبالمناسبة ، يدور شعره المبكر حول أفكار أساسية قليلة ، فإذا عرفت ما تتوقع ، وجدتها بجهد أقلّ . وهذا يجعل غموض شعره مختلفاً عن غموض شكسبير عندما ينجرف مع القول والإلهام يواتيه ، وفيما عدا ذلك ، فإنه يشبهه .) في كتاباته ثمة فترة من الرخاوة ، قد نشعرها قليلاً في مجموعته الشعرية الثانية ، حيث تتعاقب الأسطر السحرية مرنانةً ، ويكاد يؤلف كل منها قصيدة كاملة بحد ذاته ، غير أنها تخفق في التجمّع وحدةً منشودة . مثل جيد على ذلك متوالية السونيتات الموسومة بـ « بجانب الهيكل في ضوء البوم » في المجموعة الكاملة ، لأن الكثير منها مدهش ولا شك ، ولكن الشعور يساورنا بأن الأسلوب فيها أصبح عادة مقصودة . من الجليّ أنه أحسّ بذلك ، وصار همّه في معظم القصائد التي نظمها في أثناء الحرب العالمية الثانية أن ينمّي أو يطوّر ثيمة معيّنة . وانتقل إلى قصائد يصف فيها طفولته ، كما فعل في « تل السرخس » الرائعة ، وهي لا تعاني من أي غموض . وجعل في الوقت نفسه يكتب تمثيليات وأقاصيص برّانية تماماً ، ولو أنها بالطبع مشبعة بنبرته أو رؤيته الخاصة . لقد كان يهيء نفسه ليصبح كاتباً مسرحياً ، وهو يعي أن به حاجة إلى ذلك ، ولو أن تمثيليته الفاخرة ، ولكن الأقرب إلى السكونية ، « تحت غابة الحليب » ، هي كل ما اتسع وقته له ، كما شاءت الصُدَف . وبهذا الصدد ، بما أنني ذكرت وردزويرث لكي أبرز الضدّ في شاعر أراد البساطة في الأسلوب ، فلأذكر أيضاً أن وردزويرث شعر بضرورة صيرورة مماثلة : فهو يتحدث كثيراً عن فقدان إلهامه الأول وكفاحه ليصبح شاعراً أكبر نتيجة لذلك . علينا أن نحسب أن

ديلان مؤلف يخدع نفسه أو يرضى بسهولة عنها . ومع ذلك فإن إلهامه الأول ، تلك القصائد التي رمى بها الشابُّ مدينة لندن (وكلها جيدة ومذهلة ، ولو أننا كنا نقاومها أيامئذ لأننا لا نرى لماذا هي جيدة ومذهلة) ، هي التي ستتحدّى الناقد باستمرار ، وهي القسم الحاسم في كتاباته . لقد أعرضت عن مراجعة « المجموعة الكاملة » عند صدورها أيام حياته ، لأنني كنت سأقول إنني أفضل القصائد المبكّرة ، وخشيت أن يحزنه ذلك . وها أنا الآن اعبّر عن ندم لا يجدي على تخوّفي ، لأنه كان يعرف ذلك كله تمام المعرفة ولا يحزنه إلا رفض المرء أن يجهر به .

عديد من الناس وصفوا في الآونة الأخيرة لقاءهم الشخصي مع هذا المحدّث الساحر . والذي اذكره أنا أكثر من غيره هو سماعي إياه يصف كيف أنه سيصنع فلماً عن حياة ديكنز ، يظهر فيه كيف انه كان مصمماً على الهرب من المصنع وهبابه الملوّث ، ومصمماً على إرسال أولاده إلى مدرسة ايتون ، ولكنه قتل نفسه في النهاية بإصراره على القيام بتلاوات مسرحية عن « مصرع نانسي » وما إلى ذلك (وهو لا يحتاج إلى ذلك من أجل المال ، بل من أجل أن يجعل من حياته شيئاً دراميا) ، رغم أن الأطباء أخبروه بأن ذلك سيقتله . لن نلوم كبار المسؤ ولين في عالم الأفلام لرفضهم استخدام ديلان بشروطه هو أيامئذ : كانت المسألة مسألة وقت والوقت متوفر فيما يبدو ؛ ومهما يكن ، فان الفلم الذي أراد أن يصنعه عن ديكنز كان عميقاً جداً في معناه ومرماه ، ويلائم في الوقت نفسه شبّاك التذاكر . ولو أن ديلان أتيح له المدى العاديّ من العمر ، لكانت إحدى النتائج على الأرجح تحسيناً كبيراً في الحرفة السينمائية . يجب ألاّ نعتبره « الصبي العجيب » الذي لم يستطع أن يكبر .

فلنعد إذن إلى القصائد المبكّرة وغموضها . صحيح أنها تهزّك قبل أن تدرك لماذا ، ولكن هذا ليس سبباً في رفض معرفة لماذا هذه . عندما ذهب الدكتور

صموئيل جونسن إلى جزر الهبريديز أخذ معه كتاب « الحساب » لكوكر ، قائلاً إن المرء يملّ العمل الأدبي ، أما الكتاب العلمي فلا يُستنفد . أيام كنت أعمل مع اللاجئين عبر اراضي الصين (١٩٣٧ - ١٩٣٩) ، أنا أيضاً حملت معي كتاباً مدرسياً صغيراً عنوانه « أسئلة في الرياضيات » ، ولكنني آثرت أيضاً أن أحمل معي قصائد ديلان توماس ، لأنها كانت هي أيضاً لا تستنفد . لم أفعل ذلك لأنني فكرّت أن الناقد « الشاطر » فقط يتذوقها ويعرف اكثر من أي وقت مضى كيف يدهش لمعانيها : لو أنني اتخذت ذلك الموقف السخيف ، لما أفادتني في شيء . ومع ذلك فان في شعره الكثير مما أشعر بهزته ولا أعرف السبب . مثلاً ، لا أراني املك نظرية تفسرّ معنى البيت التالي :

The two-a-vein, the foreskin, and the cloud,

رغم انني واثق من أن ثمة سبباً يجعله يبدو جيداً جداً . وأنا في الواقع لا تروق لي كثيراً القصيدة (عنوانها « الآن ») التي آخر أبياتها هو هذا البيت ، فلا أزعج نفسي بالأمر ، ولكنني اعتبر ، كمبدأ ، أن فيه شيئاً أشعره وأعجز عن رؤيته ، ولكن قد أراه لو حاولت وكرّرت المحاولة . ومن الناحية الأخرى ، هناك حالات لا تفيد معها الهوامش فمنذ عودتي إلى انكلترا مؤخراً جعلت اسأل عن « منثيا » Mnetha في هذا الشعر الهائل :

قبل أن قرعتُ وأدخلني الجسد ،
بيدين سائلتين نقرتُ على الرحم ،
أنا الذي كنت لا شكل لي كالماء
الذي شكّل الأردنّ قرب داري
كنت أخاً لابنة « منيثا »
واختاً للدودة الوالدة .

وأخبرتني الآنسة كاتلين رين أخيراً أن « منيثا » شخصية مناسبة في أحد أسفار بليك النبوية . ولكن هذا لا يعدو أنه يطمئنك بأن معنى البيت هو ما اردته انت ، وهو لا يقدّم أي تفسير حقيقي - إنه « كلام مناسب جداً » على حد قول اليس في أرض العجائب عندما أعلمها أحدهم بمعنى احدى الكلمات في قصيدة « جابروركي » * ، لأنها كانت قد توصلت إلى معرفة ما يجب أن تنسجم الكلمة معه . إني أرى أنه ينبغي تهيئة طبعة مشروحة لقصائد ديلان توماس بأسرع ما يمكن ، وأن تفصيلاً كهذا يجب أن يذكر بايجاز . غير أن من الصعب أن نقرر ما الذي أيضاً يجب أن يذكر في هذه الطبعة .

كان شعراء اوائل الثلاثينات السياسيون محظوظين كشعراء في أنهم استطاعوا أن يوصوا بشيء عملي (المزيد من الاشتراكية في انكلترا ، وجبهة شعبية ضد هتلر في الخارج) اتفق البلد بأجمعه تقريباً عليه معهم بحلول عام ١٩٤٠ . أما أن يقال ، كما نسمع الهمس الزاحف حولنا هذه الأيام ، أنهم يجب أن يخجلوا من ذلك ، فأمر أقرب إلى المهزلة . إن هم غيروا رأيهم ، فقد فعلوا ذلك كغيرهم من المواطنين : أما في تلك الآونة ، فقد كانوا محقّين ، وسرعان ما وافقهم البلد على ذلك . لقد لاحظت أن ثمة من يزعم هذه الأيام أن تغييراً طرأ على السياسة حال ظهور ديلان توماس كشاعر - وهذا خطأ ، وغير صحيح قطعاً . فقد كانت آراؤه السياسية من نوع آراء اودن ، ولم يتردد في الجهر بذلك . غير أنه لم يهمه أن يكتبَ عنها . والذي اقتحم مدينة لندن كان الصبي ديلان عند نشره « القوة التي من خلال الفتيل الأخضر . . . » كقصيدة فازت بجائزة « صنداي رفيري » Sunday Referee ، وإذا هو منذ ذلك اليوم شاعر مشهور . وأنا أرى ان هذا

* قصيدة مشهورة بأنها تتألف من الفاظ ملفقة لا معنى لها في كتاب « أليس في ارض العجائب » . - المترجم .

الحادث يرفع من شأن لندن ، ويجعلنا نراها على حيوية اكثر مما قد نظن . فالقصيدة أسهل تحليلاً من معظم قصائد ديلان توماس المبكرة ، ولن نشك أبداً في أن الذين اختاروها للجائزة ادركوا عموماً ما الذي تعنيه (ولن أزعم أنني أفهمها أنا كلها) ، غير أنها كانت بعيدة جداً عن الموضة السائدة . تتمحور القصيدة حول مقارنة مجرى دم الطفل ديلان بدورة « البحر ـ السحاب ـ النهر » التي يتحرك بها الماء حول كوكبنا ، وهو متّحدٌ في هذا الكوكب ، وهو أيضاً مُذْنب بجريمة القتل كلما شُنق قاتل ، وهكذا . وكلمة « عِرْق » التي تطلق اصطلاحاً في المناجم على الطبقَة المعدنية ، كانت بالطبع تورية جوهرية بالنسبة لديلان ، بسبب من رغبته العميقة في التوحيد بين الأحداث الجارية داخل جلده ، والشيئين الرئيسيين الكائنين خارجه : العالم الفيزيائي بأجمعه وكذلك العلاقات بعالم الآخرين . هذا كان الأمر الرئيسي الذي يتحدث عنه ، وقد جعل لرؤ يته نقطة رفيعة لا تتيح له ادخال السياسة السائدة في تركيب مجازاته وكناياته . ولم يكن ثمة أي سبب آخر لعدم ادخالها . لقد كان « صوفيا » عن حق ، بمعنى الكلمة الجاري ، ولكنه لكان يغضب جداً على أي انسان يتصور أن كونه صوفيا يعني أنه يميني في السياسة .

إني احاول أن أتخيل قارئاً متردداً في الاقبال على قراءة هذا الشعر ، فأتساءل هل بوسعي أن اقدّم شيئاً من النصح المفيد . علينا أن ندرك أنه كان رجلاً فكها جداً مع حس حاد ، دون أن يكون مسموماً ، بأن العالم يحوي الفظائع كما يحوي المسرّات . وقوته الكبرى كصاحب اسلوب هي في إيصاله إلى القارىء اشمئزازاً يبلغ حد القرف ولكنه في الوقت نفسه ، وبشكلٍ ما، يفرض عليه ترحيباً بضرورات العالم الأبدية . مهمٌ جداً ادراك هذا في نهاية المتوالية « بجانب الهيكل في ضوء البوم » ، التي قلت آنفاً إنها رديئة ، ولكنها عندما تكون جيدة ، فانها تبلغ الذروة من الروعة . وهذه نهايتها :

خضراء كالبداية ، دع الحديقة في غوصها
تحلق ، ببرجيها اللحائيَّينْ ، الى ذلك اليوم الذي
تبني الدودة فيه بقشات السم الذهبية
عش الرحمات علي ي الشجرة الحمراء الخشنة[1] .

أرجو أنني لا أغيظ أحداً بتفسيري أن صليب يسوع هو أيضاالعضو التناسلي ، وما كان ديلان ليذكر ذلك ، لاعتقاده أنه اوضح أن يذكر . ولـكن عندمـا نجـد أن الديدان بدلاً من العصافير هي القـادرة على بنـاء شيء ثمـين في هذه الشجـرة ، والصدمة الهائلة في صوت الشاعر في اجلاله وانطلاقه (في ختام القصيدة باجمعها) إذ يبلغ عشّه ، فاننا نأخذ بالتساؤ ل هل كان الشاعر يعني شيئاً أعمق حكمة مما كان يدرك هو نفسه ؟

(١) كثيراً ما ترمز الشجرة إلى الصليب . والصلة بينهما في الشعر الانكليزي قديمة ، تعود إلى القرون الوسطى - المترجم .

● قال المعجبون بديلان توماس إن شعره ونثره موسيقى وصور مثيرة ، في لغة مذهلة . وقال مناوئوه إن كتاباته ، رغم وهجها ، ينقصها المنطق والتماسك . . . وفي أثناء هذا الجدل ظهرت صورة جديدة لديلان توماس كفنان يكافح لكي يجعل من ايقاعاته اللفظية المعقدة وتراكيبه الشعرية البارعة لا موسيقى وصوراً فحسب ، بل معاني ثريّة ، عميقة .

● في هذا الكتابات دراسات لعدد من أبرز نقّاد الأدب الانكليزي المعاصر ، يتناولون فيها فنّ ديلان توماس من وجهات نظر متباينة ، وكاشفة ، وأحياناً متضادة . مما يجعل الكتاب ، اضافة إلى كونه محاولة جادة عديدة الأبعاد لتقييم شاعر كبير ، حديثاً مستفيضاً عديد الأوجه عن قضايا التعبير الفني ، متمثلة في رجل عاش ومات لفنه .

تمثيلية للأصوات

بقلم

ريموند وليمز

مُثّلت* « تحت غابة الحليب » ، في شكلها المنشور تقريبا ، في نيويورك لأول مرة قبل وفاة ديلان توماس هناك بأسابيع ليلة فقط . وكان عمله عليها في الأشهر الأخيرة من حياته عملاً ضد الزمن والانهيار ، ولكن لنا أن نعتبرها ، في جوهرها ، كاملة . ومع ذلك ، فان آثار تاريخ التمثيلية بادية عليها ، وبخاصة في ان المراجعات العديدة التي جرت على خطتها بقيت أشبه بطبقات منفصلة ، اذا لم تكن في مفعولها النهائي ، فعلى الأقل في تركيبها الشكلي . لقد نمت التمثيلية من حديث اذاعي ، « في صباح باكر من ذات يوم » ، يصف أحلام ويقظة بلدة ويلزية صغيرة على ساحل البحر . ويصف دانيال جونز ، في مقدمته لـ « تحت غابة الحليب » ، المراحل التي مرّ بها هذا الحديث ليصبح مع تناميه التمثيلية في شكلها الراهن . وقد أقحم فيها المؤلف حبكة ، تخلّى عنها فيما بعد ، ترينا كيف أن البلدة أعلن أنها منطقة مجنونة ، وأن الكابتن كات ، في محاكمة للأهالي بشأن صحتهم العقلية ، يدعوهم للدفاع عن أنفسهم . وكان المفروض أن يتخلى

* Dylan Thomas's Play for Voices " by Raymond Williams , from **The Critical Quarterly** , I (spring 1959) , PP. 18 - 26 .

الأهالي عن هذا الدفاع في النهاية ، بعد أن يصف المدعي العام كيف تكون البلدة الصحيحة العقل ، اذ يقدّمون التماساً لعزلهم عن صحّة عقلية كتلك . وقد عمل توماس على هذه الخطة ، بعنوان « كانت البلدة مجنونة » ، ولكنه غيرّ الفعل فيما بعد وأعاده الى وصف للبلدة في تعاقب زمني بسيط . واسم البلدة « لا ريغيب » . وفي عام ١٩٥٢ نشر ما كتبه منها ـ حتى تسليم الرسائل من ساعي البريد ولي نلي ـ بعنوان « لا ريغيب ، قطعة للاذاعة ربما » . وبعد ذلك راجعها المؤلف مرة اخرى ، وغيرّ العنوان إلى « تحت غابة الحليب » ، وجرى تمثيلها ، وهي بعد ناقصه ، في أيار ١٩٥٣ . وقد وصف جون مالكولم برينين الكتابات والمراجعات التي أجراها المؤلف في الدقائق الأخيرة قبل تقديمها ، وكان تقديمها جزءا من جولة الالقاء التي قام بها ايامئذ توماس في امريكا . وفي تشرين الأول التالي ، حذف منها توماس مقاطع معينة كان قد خطط لادخالها فيها ، وأكملها في الصيغة النهائية التي نعرفها الآن .

يبدو أن هذا التعاقب من الاضطراب والتسرّع في تاريخ التمثيلية لم ينل في شيء من روحية « تحت غابة الحليب » ، ولو أن فقدان « كانت البلدة مجنون » أمر نأسف له . نيّات المؤلف المتباينة تتبّدى في بنية التمثيلية ، وبخاصة في تعدد الرواة . كان الراوي الأصلي ، الكابتن كات الأعمى ، وسيلة اذاعية ، ولا شك . وفيما بعد ، في تخطيط « كانت البلدة مجنونة » ، أضحى الكابتن كات شخصية مركزية ، بحيث اقتضت الضرورة في النهاية راويا آخر . ولما كان ديلان توماس يفكر دائماً بإلقائها بنفسه على الجمهور ، ويتبع في الوقت نفسه العادات المألوفة في هذا الضرب من التمثيلية الاذاعية ، فقد تراجع شيئاً فشيئاً نحو التأكيد على الصوت السردي . وفي النسخة الأخيرة نجد راويين اثنين ، الصوت الأول والصوت الثاني ، وهناك أيضاً سرد يرويه الكابتن كات ، وآخر يرويه صوت

كتاب الدليل . وهذا كله ، شكليا ، لا يخلو من تشويش . ولو ان بعض الصعوبة كامن في فكرة التمثيلية الصوتية بالذات .

من الشكاوى الأولية ضد أغلبية الدرامة في هذا القرن ، هزال لغتها ، كونها ذات بُعْد واحد . وتطوّر الدرامة المنزلية ، مع ظهور نظرية الطبيعية في الكتابة ، اقترن بالثيمات والمواقف من الحياة العادية اليومية على حساب توتّر اللغة الدرامية القديمة وزخمها . فالكلمات التي ينطقها أناس عاديون في مواقف عادية يجب أن تكون نسخة طبق الأصل عن أحاديثهم الاعتيادية ، وليس تعبيراً أدبياً عن تجربتهم برمّتها . ولكن الضديد في الأمر هو أن هذه الطريقة بالذات التي اختيرت تأييداً لصحّة وواقعية التجربة ـ أي أن أصوات المسرحية تماثل أناساً فعليين يتحدثون ـ تتحوّل في وقعها النهائي الى اقناع المشاهد او السامع بأن عناصر مهمة من الوقاع قد استُثنيت . وليس ذلك بالصعب على الفهم ، عندم نتأمل في طبيعة الكلامْ والتجربة ، ونسأل انفسنا الى أي مدى يمكن ايصال تجربتنا الكاملة ، وحسنا الخاص بالواقع الشخصي ، ايصالا وافيا بلغة الحديث اليومي . فالكثير من أعمق وأغنى تجاربنا لا يمكن اختزاله الى لغة كلامية ، والقدرة التي نكبرها في الشاعر هي بالذات قدرته ، عن طريق الفن ، على التعبير جهوريا عن مثل هذه التجارب .

أما بصدد الدرامة ، فليس من السهل ان نموضع هذا النوع من الايصال ضمن هيكل للفعل محدود بالاحتمال الخارجي الملاحظ . إن التمرّد على الطبيعية الذي يميّز درامة هذا القرن محاولة متعددة النواحي لتخطّي الحدود التي فرضها معيار للواقع هو خارجي في جوهره . وكانت الصعوبة في ذلك كله هو أن الدرامة ، في بعض أوجهها ، صريحة بشكل لا مهرب منه ، ولا مهرب من إظهاره . وقد

تطورت فكرة تمثيلية الأصوات ، بصورة رئيسية ، بلغة الاذاعة الصوتية ، وجاءت كاحدى المحاولات لخلق تقليد جديد يحافظ على الصراحة ، ولكن دون التحدّد ببعد واحد من أبعاد الواقع . والمهمة شديدة الصعوبة ، فلا عجب ان اكتسب سرد الراوي هذه الأهمية الجوهرية . يمكن القول ، بشأن الدرامة المسرحية الحديثة ، إن سرد الراوي ليس دراميًا ، ولكن اذا أعدنا التطلع الى المنظور البعيد ، وجدنا أن البعض من أروع الأشكال الدرامية التي تحققت ـ وبخاصة في المأساة الاغريقية ـ كان للسرد مكان مهم فيه . ولذا فقد كان ردّ الاعتبار لرواية الراوي في الدرامة الاذاعية دليلا على سليقة صحيحة ، وتبقى « تحت غابة الحليب » ، رغم خشونة تركيبها السردي ، أنجح مثل لدينا على الفائدة الدرامية في دور الراوي .

ثمة سبب آخر للتأكيد على السرد . لقد مارس الكتّاب بكثرة صناعة الحوار في الدرامة الحديثة بلغة عادية ، طلباً للطبيعية ، حتى جعل الحوار يبدو للشاعر ، او الكاتب الذي يماثله في ما يستهدف ، أصعب ما في الدرامة ، وأشدّها تحييرا له : لا لأنه صعب بحد ذاته فحسب ، بل لأن الوقوع في حوار ذي بعد واحد سهل جدا ، ومخيّب جدا . هناك تحوّل مماثل ، كلما سنحت الفرصة ، الى الكورس والغناء ، لأنهما مستقيان من أنواع من الكتابة متبعة في أماكن أخرى . وعلينا ، بشأن « تحت غابة الحليب » أن نرى تركيبها السردي ، في خاتمة المطاف ، تقليداً ناجحاً لنوع خاص من التمثيلية ، هذا من ناحية ، ونراه أيضاً ، من ناحية أخرى ، خلاصة ضعف ناجم عن قلة التجربة ، عموماً وشخصيا معاً ، في هذا النوع من المحاولة الدرامية .

- ٢ -

لقد فرزتُ ثلاثة عناصر - ثلاثة أنواع من الكتابة - في « تحت غابة الحليب » : الرواية ، الحوار ، الغناء . واذا تفحصنا نماذج من كل منها ، استطعنا أن نبلغ أحكاما قِيَميّة معينة ، مهمة . رواية الصوتين الأول والثاني ، في رأيي ، غير ناجحة نسبيا - ربما لأنها طريقة معروفة جداً ، وسهلة جداً . فهذه الكتابة المتاوجة ، المزوّقة ، المصوّتة ، غدت مبتذلة في الدرامة الاذاعية ، وأرى أنها اعتيادياً ا غير مرضية ، ولا سيما في ديلان توماس ، حيث تفتح الباب على بعض مواطن الضعف الملاحظة في شعره . فعند المطلع مثلا نجد :

the hunched, courters'- and- rabbits' wood limping invisible down to the sloeblack, slow, black, crowblack , fishingboat- bobbing sea.

عبارة « sloeblack, slow, black, crowblack »[١] تبدو أقرب الى العادة العصبية منها الى الوصف الفعلي . وهو تناغم سهل أكثر منه ايقاعاً دراميا حقيقياً . ويتضح هذا عندما نقارنه بقطعة من السرد الناجح ، حيث ينخرط توماس (وهذا له دلالته) في الفعل والشخصية بدلاً من مجرد الإيحاء بالجو :

« ينهض الأب ايلي جنكنز من سريره باحثاً ليلبس سواد الواعظ ، ويمشط الى الوراء شَعره الابيض شعر الشعراء النبويين ، وينسى أن يغتسل ، ويخبط حافي القدمين نازلاً الدرج ، ويفتح الباب الامامي ، ويقف في المدخل ، ويرسل بصره خارجاً الى النهار وعاليا الى التل

(١) المعنى : « اسود كالبرقوق ، بطيء ، اسود ، اسود كالغراب » . المهم عند ديلان توماس هنا هو أصوات الكلمات وتناغماتها واصداؤها ، مما يجعل تركيبها يكاد يستحيل على الترجمة الجيدة - المترجم .

الأبدي ، فيسمع تلاطم البحر وثرثرة العصافير ، ويتذكر أشعاره . . . »

إيحاء القطعة الأولى عرضي ، مجرّد حيلة لفظية ، بينما نجد ان ايقاعات القطعة الثانية تشير الى الفعل وتَصنُّعُه ، والنظام اللفظي يلعب دوره منسجماً مع الشخصية . « شعره الابيض ، شَعْر الشعراء النبويين » ليس مجرد تزويق كما في « اسود كالبرقوق » : « وهو يحوي المعنيين الواردين معاً ، مظهر الرجل ، ومعنى الدور الذي يلعبه كشاعر . وايقاع الوقف والمفاجأة ، الذي يضعها دونما توكيد ، في « ينسى ان يغتسل » ، يساعد أيضاً في تقديم الموقف كله . إنه الفرق بين الكتابة الدرامية والترديد الصوتي الذي لا علاقة له بما يجري .

في هذا التمييز معنى او مغزى خاص نتبينه اذا طبقنا التمييز على كتابات توماس ككلّ . وتمثيلية « تحت غابة الحليب » مهمّة إذ تبدو أنها تكسر طوقاً شخصياً ، سجنا طويلاً ضمن نوع خاص من الوقع المقصود ، شأنها في ذلك شأن مسرحيات ييتس التي تدلّ على تطور من العالم « الشاحب ، الضامر ، الحزين » الذي سُجن شعره المبكر فيه ، الى الصلابة الجميلة والوضوح المتوهج اللذين في كتاباته المتأخرة . إنها حركة تتجه خروجاً من الايقاع الشخصي المتأمل في الذات ، الى عالم أنضج وأكثر تنويعاً . وكلما تعرّض توماس للفعل والحركة في البلدة وأهليها ، نجد فجأة شحذاً وتعميقاً ، يختلف كلاهما وقعاً عن الايقاعات المصطنعة التي تصدر عن مراقب قلق ، مطوّق بالكلمات ، لا يستطيع إلا الإيحاء بما يريد أن يقول . والأصوات الحقيقية تختلف تماماً عن أصوات الرواة « البيئية » :

امرأة ١ : وانظري إلى زوجة بائع الحليب أوكي التي لم يرها قط أحد .

امرأة ٢ : يحفظها في الدولاب مع القناني الفارغة .

امرأة ٣ : وتذكري « داي بريد » مع زوجتين .

امرأة ٢ : واحدة للنهار وواحدة لليل .

امرأة ٤ : الرجال وحوش وهم ساكتون .

هذا هو عادةً ، التنغيم الكوميدي الحاد في التمثيلية ، وهو أفضل ولا شك من

The lust and lilt and lather and emerald breeze and crackle of the bird-praise and body of spring...

فالايقاع الساجن ينكسر كلما كانت الدرامة فعلية ، والجدير بالملاحظة أنه ينكسر أيضاً عند الأغاني ، التي لم يجعلها توماس قطعاً رومانسية موضوعة سلفاً ، بل اشعاراً قصصية ballads تتمتع بجوّ الحوار الناجح :

في مدينة بمبروك في شبابي
كنت أقيم قرب دار القلعة ،
أجـري ستة قروش في الأسبوع
للعمل كنّاساً للمداخن .

نحن الذين انتقدنا بشدة طريقة ديلان توماس المبكرة في الكتابـة ، رغـم اعترافنا بأنها انتجت ثلاث أو أربع قصائد رائعة ، رحّبنا بـ « تحت غابة الحليب » لأنها كانت بداية خروجه من اسلوب مفتعل ثابت ، يبـدو أنـه ادرك في سنواتـه الأخيرة أنه اسلوب يتزايد عجزاً عن التعبير عن حياته المتنوعة كلها ، التي كانت تجربته الفعلية : هذا الأسلوب انكسر طوقه أخيراً في هذه التمثيلية .

٣

المصدر الرئيسي لـ « تحت غابة الحليب » هو « تمثيلية للأصوات » (المماثلة لها) في فصل سيربه (الجزء الثاني ، المقطع الثاني عشر) من رواية جيمز جويس « يوليسيس » . المتوازيات تلفت النظر ، ويجب الاستشهاد ببعضها . سأورد ما طبع في « يوليسيس » كارشاد مسرحي (وهو بالطبع ليس كذلك) في شكل صوت الراوي الذي تبنّاه توماس :

N. Ellen Bloom, in pantomime dame's stringed mobcap, crinoline and bustle, widow Twankey's blouse with muttonleg sleeves buttoned behind, grey mittens and cameo brooch, her hair plaited in a crispine net, appears over the staircase banisters, a slanted candlestick in her hand and cries out in shrill alarm.

EB. O blessed Redeemer, what have they done to him! My smelling salts!

N. She hauls up a reef of skirt and ransacks the pouch of her striped blay petticoat. A phial, an Agnus Dei, a shrivelled potato and a celluloid doll fall out.

EB. Sacred Heart of Mary, where were you at all, at all?

N. Bloom, mumbling, his eyes downcast, begins to bestow his parcels in his filled pockets but desists, muttering. A voice, sharply.

V. Poldy!

B. Who?

N. He ducks and wards off a blow clumsily.

B. At your service.

N. He looks up. Beside her mirage of datepalms a handsome woman in Turkish costume stands before him...

إذا قارنا هذا الأسلوب بالطريقة العادية المتبعة في « تحت غابة الحليب » تجلت في الحال الاستمرارية التقنية بين الطريقتين :

N. Mr. Pugh reads, as he forks the shroud meat in, from *Lives of the Great Poisoners*. He has bound a plain brown-paper cover round the book. Slyly, between slow mouthfuls, he sidespies up at Mrs.

Pugh, poisons her with his eye, then goes on reading. He underlines certain passages and smiles in secret.

Mrs. P. Persons with manners do not read at table,

N. says Mrs. Pugh. She swallows a digestive tablet as big as a horsepill, washing it down with clouded peasoup water.

Mrs. P. Some persons were brought up in pigsties.

P. Pigs don't read at table, dear.

N. Bitterly she flicks dust from the broken cruet. It settles on the pie in a thin gnat-rain.

ثم إن الاستمرارية بادية في ما هو اكثر من مجرد تقنية . قارن مثلاً :

- أ -

Mr. Pugh minces among bad vats and jeroboams, tiptoes through spinneys of murdering herbs, agony dancing in his crucibles, and mixes especially for Mrs. Pugh a venomous porridge unknown to toxicologists which will scald and viper through her until her ears fall off like figs.(Thomas)

I shall have you slaughtered and skewered in my stables and enjoy a slice of you with crisp crackling from the baking tin basted and baked like sucking pig with rice and lemon or currant sauce. It will hurt you. (Joyce)

- ب -

Soon it will be time to get up.
Tell me your tasks in order.
I must put my pyjamas in the drawer marked pyjamas.
I must take my cold bath which is good for me. (Thomas)

You will make the beds, get my tub ready, empty the pisspots in the different rooms. You'll be taught the error of your ways. (Joyce)

هناك شبه ظاهر بين « تحت غابة الحليب » و « يوليسيس » (كلتاهما تغطي حياة يوم عاديّ واحد) ، ليس في نوع الخيال فحسب ، بل في ايقاعات بيّنة معينة

أيضاً . وأنا لا أقدّم هذه المقارنات لأثبت أن توماس كانت تنقصه الأصالة ، رغم أن من الظاهر جداً أنه تعلّم من جويس . فالذي يثير الاهتمام هو ضروب الكلام التي يستطيع كلاهما تطويرها ، كبدائل للحديث « العام » ذي البعـد الواحـد . توماس يكتب كلاماً للنطق ، ولكنه لا يكتب كلاماً (أو حديثاً) بالمعنى المألوف . والبديل الشعري المألوف للحديث هو البلاغة ، غير أنه ليس البديل الأوحـد . مثلاً ، هناك الصيحات الكورَسِيّة :

Try your luck on spinning Jenny!
Ten to one bar one!
Sell the monkey, boys! Sell the monkey! I'll give ten to one!
Ten to one bar one! (Joyce)

How's it above? Is there rum and laverbread? Bosoms and robins?
Concertinas? Ebenezer's bell?
Fighting and onions? (Thomas)

أو الترنّم الصلب ، البسيط :

I gave it to Molly
Because she was jolly
The leg of the duck
The leg of the duck. (Joyce)

Boys boys boys
Kiss Gwennie where she says
Or give her a penny.
Go on, Gwennie. (Thomas)

بنسجٍ نَسَقٍ للأصوات ، عوضاً عن التعاقب المألـوف في الحديث ، يوسّع الكاتب رقعته الدرامية ويزيد من معانيها . فيغدو في مقدورها أن تشمل ليس فقط ما يقـال ، بل ما يُتـرك بلا قول ، وأن تشمـل كذلك تداخـل الأشياء المرئية

بالمتخيَّلة ، وصورَ الذاكرة والحلم ، والتقابلاتِ الايقاعيةَ الحادّةَ بين هذا الصوت وذاك ، هذه النبـرة وتلك ، هذا التقليد والتقـاليد الأخـرى . عندمـا نقـرأ « يوليسيس » للمرة الأولى يخيّل الينـا أننـا نقـرأ حواراً فعلياً ، ونسمـع اصواتنـا بتمامها ، المحكية وغير المحكية ، لأول مرة . ويبدو الحوار العادي في أية مسرحية طبيعية ، بالنسبة لذلك ، مصطنعاً وتمثيلياً . « تحت غابة الحليب » أقلّ شأناً من « يوليسيس » بالطبع ، غير أن في الأولى نفس ما حققته الثـانية من تقليد حيّ : فالأصوات في كلتيهما ، في أنساقها الغريبة ، هي من بين أشـد الأصـوات التـي سمعناها واقعية . وهذا النجاح يولد امكانات ماتعة للدرامة ككل ، عندما نذكر أن البديل المعاصر المألـوف للـطبيعية ، على الأقـل في انكلتـرا ، لم يكن نسـق الأصوات بل الايقاع الشعري الأحادي الغرض الذي نجـده في شعـر اليوت أو كريستوفر فراي .والطـريف أن نسق الأصوات التعدّدي لم يتحقـق إلاّ في سياق التخليّ عن الفعل « الطبيعي » الاعتيادي . إن مشهد سيرسه في « يوليسيس » ، وتمثيليةَ « تحت غابة الحليب » ، يتبعان طرائق الدرامة التعبيرية ، التي ، مثلهما ، لا تستهدف تقديم تمثيل للتجربة ، بل ايجاد نسق لها . ولكن هذه الغاية لا نجدها في التعبيرية الحديثة فقط ، بل نجدها كذلك في مسرحية إبسن « بيير غِنْت » ، في مشهد ليلة الساحرات في مسرحية غوتيه « فاوست » ، وكذلك ـ مما يلفت النظر ـ في مشاهد العاصفة في « الملك لير » . فنسق اصوات لير ، والبهلـول ، وادغـار متنكراً كتوما المسكين ، يبدو لي اساساً مشابهـاً ، من حيث المرمـى والطريقـة ، لكتابة جويس وتوماس هذه . غني عن البيان أن مأساة « الملك لير » عمل اعظم ، وكتابة العاصفة إن هي إلاّ عنصر واحدٌ منها ، غير أن الشبه له أهميته ، ومساندة « لير » لها خطورتها ، إذا لم نكن لنقصر مفهومنا للدرامـة على عرض مرتـب ، احاديّ الصعيد ، على جمهور من المتفرجين .

- ٤ -

لقد ركزّت على النقاط التقنية في التحليل الآنف ، لأننا ما زلنا نبحث عن شكل درامي معاصر يرضينا ، والنجاح الجزئي الذي لقيته « تحت غابة الحليب » له دلالاته بوجه خاص . هي لم تكتب للمسرح ، ولكنها بعد شيء من التحوير ، قدمت على المسرح بنجاح كبير . ويبقى صحيحاً أننا ، في عالم الدرامة والمسرح ، لا نعرف ما الذي بامكاننا أن نفعل إلى أن نكون قد جرّبنا . مفاهيمنا العادية لما هو مسرحيّاً ممكن ، ولما هو حقّاً دراميّ ، ما زالت تعوزها الجرأة وتخضع للمألوف ، بينما تقتضي الضرورة التجريب المستمر . و « تحت غابة الحليب » تبرّر نفسها لهذا السبب ، إن لم يكن لأسباب اخرى .

على أنها ، في مادتها أيضاً ، ذات شأن كبير . صحيح أنها في الكثير منها رؤ ية صبيّ حَدَث ، كما هي الحال في معظم كتابات توماس التي من هذا القبيل . ومع ذلك فان للتجربة فيها دفء القبول ، والرضا بالعودة إلى المطلقات المستوعبة بالصِّبى ، التي تستحق الاعتراف في فترة أفسدها الرفض المستمرّ الشائخ قبل الأوان . العمل بحد ذاته ليس ناضجاً ، بل هو أقرب إلى خيالات المراهق المسرفة في عنفوانها . إلاّ أنه ، في أفضله ، يتحول إلى انخراط حقيقي ، إلى مساهمة فعلية في التجربة ـ وهذه ليست من المزايا الصغيرة في الدرامة .

هل إن « تحت غابة الحليب » تمثيلية تعبيرية تمسرح الذهن ، أم أنها وثائقية شعرية ، تمسرح طريقة في الحياة ؟ إنها ، بصورة رئيسية ، الثانية ـ ولكن من خلال الأصوات الخليطة ، ومن خلال التجارب المتباينة ، ينبجس صوت واحد وتجربة يمكن تبيّنها . فالتمثيلية يمكن أن ترى في ثلاثة أجزاء :

أ ـ الليل والأحلام : « بامكانك أن تسمع أحلامهم » . (ص ص ١ ـ ٢٢) .

ب ـ اليقظة والصباح : « وإذ تنهض وترفع . . . تفتح الحوانيت أبوابها بصريف » . (ص ص ٢٢ ـ ٦١) .

ج ـ العصر ، والغَسَق ، والليل . « العَصر المنبطح الونيء المشمس . . . في المدينة المغمورة بالغسق . . . والغسق يغرق إلى الأبد . وإذا هو الليل ، فجأة » . (ص ص ٦١ ـ ٨٦) .

توزيع الاهتمام من ميزّات توماس . والمشاعر القوية هي مشاعر الحلم ، والتخفي ، ومحاولة الاستيقاظ لمزاعم النهار . شعور مفرد ، في هذه الأشكال ، ينساب خلال الأصوات العديدة . قرب البداية وقرب النهاية نجد ذكريات الغرق التي تراود الكابتن كات الضرير ـ إنها الشعر الشخصي الخاص ؛ ثم ، على العكس من ذلك ، نجد أشعار ايلي جنكنز الصباحية والمسائية ـ إنها الشعر الجمهوري العام ، شعر العاطفة المستيقظة الواعية ذاتها . وكورس الجيران تتوالى طرقاته خلال النهار بأحكامه اليقظة ، القاسية . الصور الشخصية الثلاث الأكمل رسماً ـ صورة موغ ادواردز وامرأته ميفانوي ، صورة السيدة اوغمور بريتشارد وازواجها الموتى ، وصورة بيو وهو يخفي احقاده بخنوع ـ تتشابه عائلياً فيما بينها تشابهاً واضحاً ، هو رفض الحب ، مهما يكن السبب : المال ، أوكبرياء الانتماء ، أو الاكتفاء الذاتي البارد . هؤلاء هم العالم المستيقظ المكروه ، الذي يبرزه الضدّ في اشخاص مثل تشري اوينز المقاتل المحب ، والحالمين بالحب ـ ليلي وغوسامار وبسي وولدو وسندباد ، وداي بريد وزوجتاه ، وبولي غارتر ـ وكلهم في عداد الشواذّ . والبلدة مجنونة لأن الشواذ كثيرون ، ونعرف ذلك لأننا نسمع أحلامهم ، فقط . . . غير أننا نرى ، في ذروة النهار ، عالماً آخر يجيء مقتحماً ، ويروح « الصباح مغنياً كلّه » ـ الأغنيات الثلاث ، اثنتين منها يغنيها الأطفال ، والثالثة تغنيها بولي غارتر ، ما بين الصبح والليل .

ليست البنية شكلانية ، غير أن خطوط التجربة واضحة . البلدة الصغيرة تُرى ، ولكن في منحنى شعوري ألفناه في قصائد توماس : وهو منحنى قصير من الظلام إلى الظلام ، وأغاني وأحلام النهار يقاطعهـا العالـم القـاسي ، المحمّـل بالأقنعة ، المضحوك عليه بأعلى الضحكات . هذه هي ، في النهاية ، التجربة ، في صوت مفـرد ، والتقنيّة المختـارة التـي بحثناهـا شكلياً ، يجـب أن ترى الآن ضرورية للتجربة . لغة الحلم ، والغناء ، والشعور الذي لا يُعبَّر ، هي التجربة الأولية ، تقابلها نغمياً اللغة العامة ، لغة الكورس والخطابة . يكاد الناس ، في النهاية ، لا يخاطب بعضهم بعضاً : فكل فرد مغلق في عالم من الحلم أو في عُرْفٍ من السلوك العام . في مشاهد العاصفـة في « ملك لـير » ، ادغـار ولـير كلاهما هكذا : والتقنية تنجـم عن نوع التجربـة . ثمـة اسـتعمالات كثـيرة لتمثيلية الأصوات ، ولكن هذا الشكل هو وحده الملائم لتجربة من هذا النوع . وإذ أتى ديلان توماس بهذه المشاعـر ، في نهـاية المطـاف ، إلى عالمه الدرامـي الحقيقـي المنتصر ، كتب خاتمته الملائمة : مرثيته المغنيّة ، الصاخبة .

مكانُ حبّ :
« تحت غابة الحليب »
بقلم
دافيد هولبر وك

توصف* « تحت غابة الحليب » بأنها إنعطاف جديد لديلان توماس ، تطور أدبي « أراد به أن يتحوّل عن الشعر الشخصي المحض إلى شكل من التعبير أكثر عمومية ، وإلى الأعمال الدرامية الكبيرة بوجه خاص ، حيث يتيسرّ المجال لتنوّع براعته ، لمواهبه الفكاهية وقدرته على تصوير الأشخاص ، إضافة إلى عبقريته في الشعر . » (دانيال جونز ، في « المقدمة » .) وهذا العمل تمّ تقديمه مسرحياً ، وإذاعياً ، وعلى اسطوانات ، وذاع صيته . وقد رافق الثناءَ الكبيرَ عليه مراثٍ على ديلان توماس كتبها أناس مبرّزون في عالم الأدب ، واعتُبرت « تحت غابة الحليب » ممثلة للأعمال الكبيرة التي لكان توماس سيكتبها لو قيّض له المزيد من الحياة . (« إنه لمن حسن الحظ أن عملاً واحداً على الأقل من هذه الأعمال المتوقعة قد بقي بين أيدينا . ») وهذه التمثيلية للأصوات ، وفق مقاييس عالمنا الأدبي على علاّتها ، قطعة حققها الشاعر فيها تميّز ، وفيها أيضاً إشارة إلى درامة شعرية

☆ « A Place for Love: Under Milk Wood», from Dylan Thomas and Poetic Dissociation by David Holbrook, Southern Illinois University Press.

جديدة . ولا سيما ، هكذا يقال ، أنها تمثّل تطوّرَ أسلوبٍ جديد ملائـم للإذاعـة الصوتية .

تصوّر « تحت غابة الحليب » حياة بلدة ويلـزية صغـيرة على السـاحـل من منتصف إحدى الليالي إلى منتصف الليلة التالية ، وذلك باستخدام الأصـوات ، ومعقّبين اثنين. يجري سرد أحداث يوم من أيام الربيع في لاريغيب Llaregyb عن طريق ضرب من الثرثرة « الممسرحة » . ليس فيها فعل رئيسي ، ولكن فيها لقطات حكائية :

الكابتتن كات ، قبطان بحري أعمى ، يحلم برفاقه الذين غرقوا في زمـن مضى ، ويستعيد ذكريات سعادتـه مع المومس روزي بروبرت التي كان يتقاسم حبها مع المكاري .

الآنسة برايس ، وهي خياطة وصاحبة دكّان ، ترى حلماً ايروسياً يغازلها فيه موغ ادواردز ، وهو بزّاز يخطب ودّها .

جاك بلاك الإسكافي يحلم بطرد الخطيئة ، ويشق طريقه إلى الغابات طلباً للإثارة في تعنيفه للفاجرين .

إيفانز الحانوتي يحلم بطفولته وهو يسرق الكعك .

السيد والدو ، وهو شخص طائش هامل ، يحلم بأمه ، وزوجته المتوفاة ، ونساء أخريات ضاجعهن ، وخطايا أخرى ، ونجده في النهاية ثملاً يضاجع بولي غارتر .

السيدة وغمور بريتشارد تحلم بزوجيها الراحلين ، اللذين قتلتهما بإصرارها على النظافة .

بائع الحليب يحلم بتفريغ ما لديه من حليب في النهر ؛ الشرطي يبـول في خوذته خطأ .

السيد ويلي نلي ، ساعي البريد ، يقرع ظهر زوجته في الفراش : « ما من ليلة في حياتها إلاّ ذهبت متأخرة إلى المدرسة . »

وساعة بعد ساعة ، اذ تستيقظ البلدة ، ندور نحن على الشخصيات . وكل منها ، أو كل مجموعة منها ، يرسمها الكاتب بخطوط عريضة صلبة ، ومن الخارج ، كالكاريكاتور . ولاريغيب ، على هذا النحو ، أشبه ببلدة لُعْبة .

والمكان نفسه لا يحمل أية علاقة بويلز المعاصرة ، في مدنها أو قراها ـ كتلك العلاقة الواقعية القائمة بين دبلن جويس ودبلن عاصمة ارلندة . المكان إنما هو « البلدة اللعبة » التي عرفها توماس في طفولته ، وهذا هو السبب في أنه يدعوه « مكان حب » ـ إنه مكان حب أمه . والنتيجة الحاصلة من اسلبة القطعة هي جعل العالم مكاناً مزعوماً ، ذا علاقات مزعومة ، كالذي يتخيله الأطفال ويلعبونه ، دونما واقعية أو أخلاقية تؤثر فيه . حتى سوزان روسيّات ترى أن ديلان توماس لا يعاني ويلز المعاصرة (ولو ان ذلك ، بالطبع ، غيرمهم) :

« يذكر ديلان توماس أحياناً « الروافع ومساقط الفحم » التي ترى كثيراً في وديان ويلز ؛ ولكنه لا يشير أبداً إلى فترة بؤسه ، أو الأنشطة الصناعية في موطنه . لعل هذا يدل على موقفه المنفصل عن أية مشكلات إقتصادية ، أو اجتماعية ، أو سياسية . . . لم يكن لويلز ما تقدمه لشاعر في تلك السنين العسيرة . . . »

(ديلان توماس : الأسطورة والشاعر)

إذا سمحنا في حسابنا للفرق بين وظيفة الروائي الذي عليه أن يكون شمولياً بأقصى ما بوسعه ، ووظيفة الشاعر الذي ، حتى عند كتابته نثراً ، لا بد له من أن يحقق أثره المنشود بالقصد في الاختيار ، فان هذه التمثيلية هي « يوليسيس » ديلان توماس . فيها نجد استعمالاً مماثلاً لاستعمال جويس لأحلام الشخصيات ، وتقصّي دوافع الناس الخفية وراء المظاهر السطحية ، وما فيها من قوة وإكراه فاعلين . وفي كوميدية الحياة الريفية ، ومقترب الناس من الحب والموت في المجتمعات المحلية الصغيرة ، حيث تتراكب المدنية الحديثة على بقايا قديمة من الأشكال والقيم الاجتماعية ، نجد كذلك ما يماثل كتابات تي . اف . بويس F.F. Powys ، وتصوير الحياة المحلية يجيده جُويْس وبُويس كلاهما باستخدام المصطلح المحلي ، وهذا ما حاول ديلان توماس أيضاً أن يفعله ، ولكن حالما يقارن المرء توماس بكاتبين لهما مثل هذه الرصانة كجويس وبويس ينشأ في ذهنه هذا السؤال : ما مبلغ الجدّ الذي يريد لنا توماس أن نأخذ به عمله ؟ وهل في تضاعيفه تعليق جادّ وقيّم على تجربة الإنسان ؟

أنجح المقاطع في « تحت غابة الحليب » هي تلك التي تشيع فيها حيوية لعوب بعيدة عن الأخلاق ، حيث لا تبرز قسوة وجهامة روح توماس الطفلية بشكل حاقد ، وحيث لا يلتمس الصفح عن مقاومته للواقع . بل ان الحيوية اللعوب هذه بوسعها أن تقيم نوعاً من الانسانية ، تكشف في إسرافها المثرثر عن إدراك ساخر لما في ألاعيب الكبار من بلاهات :

الصوت الثاني : ابنة السيدة روز كوتيج ، ميّ ، تنضو عنها جلدها الورديّ الأبيض في فرن في برج في كهف في شلال في غابة وتنتظر هناك ، جرداء كبصلة ، السيد برايت ليقفز عالياً من بين ركامات الأوراق الطويلة

الجوفاء المحترقة كسمكة مدهونة .

مي روز كوتيج (بهمس قريب جداً ، ناعـم جداً ، وهـي تستـطيل الكلمات) :

سَمِّني دولوريس
كما يفعلون في القصص . . .

هذا يشبه استخدام جويس للحيوية الساخرة مع تلك النظرة النقدية التي أثبتت توماس انه قادر عليها في « أحلامنا الخصيّة » - حيث ينتقد أخيلة المراهـق الهوجاء . إنه نسخته هو عن طريقة جويس التي يقلّد بها الأخير غيرتي مكداول ومطالعاتها في فصل « نـاوسيكا » في « يوليسيس » : حتـى التلميحـات الجنسية (« جرداء كبصلة » ، « سمكة مدهونة ») ملائمـة ، وتتصاعـد من اللاوعـي ، وتسخـر من حدة الـرؤ ية الاستمنائية ، وقـد وسّعـت كوميديّاً حتـى أصبحـت غروتيسكيّة .

وتوماس يستخدم أحياناً بنجاح ضرباً من السيطرة اللغوية على طريقة جيمز جويس ، لكي يكتسب فكاهة ثرية بواسطة التلاعب اللفظي :

Second Voice. He intricately rhymes, to the music of crwth and pibgorn, all night long in his druid's seedy nightie in a beer-tent black with parchs.

وثمة أيضاً ملاحظة كثيرة للطريقة التي يتحدث بها الناس ويتحركون - في ذلك الحوار السريع الضاحك الذي تعرفه الحياة العادية :

« . . . وتلتقط إضمامة من الأقاحي في « مرج الأحد » لتضعها على قبـر

غومر أوين الذي قبّلها ذات مرة قرب الزريبة قبل أن تنتبه إليه ولم يقبّلها قط ثانية رغم أنها كانت طيلة الوقت تنتبه إليه . . . »

الكابتن كات : السيد والدو يهرول إلى حانة « سلاح الملاّح » . أعطني كأساً كبيرة من « الستاوت » وفيها بيضة .

(وقع الخطى يتوقف)

(بصوت منخفض) ها هو جاءته رسالة .

ويلي نلي : هذا استدعاء آخر ، سيد والدو .

الصوت الأول : الخطى الحثيثة تسرع على حجارة الطريق وعلى درجات ثلاث إلى الحانة .

السيد والدو : بسرعة يا سندباد . كأساً من « الستاوت » ، بدون بيضة . . .

« . . . ها هي السيدة « ثلاث وعشرون » تتهادى ، مهمّةً ، والشمس تصعد وتغرب في لُغدها ، وحين تغمض عينيها يكون الليل قد هبط . . . من مات ، من يموت ، ما أجمل النهار ، آه ما أغلى قشائر الصابون . . .

السيدة بنيون (بصوت عالٍ ، من فوق) : ليلي !

ليلى سمولز (بصوت عال) : نعم ، ماما .

السيدة بنيون . أين شايي ، يا بُنيّة ؟

ليلي سمولز (بصوت منخفض): أين هو ، تظنين ؟ في صندوق القطة ؟ (بصوت عالٍ) سأصعد إليك ، ماما .

إمرأة ثالثة : ويخرج للصيد كل يوم وكل الذي كان يعود به هو امرأة اسمها
مسز صموئيل . . .

هذه المقاطع كتبت في تلك الأشكال الكوميدية الإنسانية التي انحدرت إلينا من بن جونسون والدرامة الاليزابيثية ، والتي تعبّر عن حياة الطبقة الفقيرة وحيويتها . ومعالجة الكاتب للأب إيلي جنكنز أيضاً متعاطفة ، وصحيحة ، انه كاريكاتور ، ديكنزي ومثير للتعاطف . بل إن في صورته حركةً ديكنزية :

الصوت الثاني : ينهض الأب إيلي جنكنز من سريره باحثاً ليلبس سواد الواعظ ، ويمشط إلى الوراء شعره شعر الشعراء النبويين ، وينسى أن يغتسل ، ويخبط حافي القدمين نازلاً الدرج ، ويفتح الباب الأمامي ، ويقف في المدخل ، ويرسل بصره خارجاً إلى النهار وعالياً إلى التل الأبدي ، فيسمع تلاطم البحر وثرثرة العصافير ، ويتذكر أشعاره فيتلوها بصوت هامس على « شارع التتويج » المقفر الذي أخذ ينهض ويرفع ستائر أبوابه . . .

وقصيدة الأب جنكنز تقليد متقصّد جيد لأسلوب شعر الجرائد المحلية ، يحاكيه ويسخر منه معاً :

And boskier woods more blithe with spring
And bright with birds' adorning,
And sweeter bards than I to sing
Their praise this beauteous morning

وغابات اكثف ظلالاً وأكثر مرحاً بالربيع
بزينة الأطيار تتألق ،
وشعراء أحلى مني منطقاً يتغنون

بالحمد في هذا الصبح الجميل .

والعطف على الأب جنكنز ظاهر في أن توماس لا يجعله مضحكاً فقط . اما المعارضات الشعرية الأخرى فليست بهذه الجودة ـ ولا أغنية لعب الأطفال ، أو أغنية البحّارة ، أو بكائية بولي غارتر . غير أن أغنية السيد والدو « تعال واكنس مدخنتي » محاكاة دقيقة للحكايات الغنائية بشعرها المعتمد على التورية أو ازدواج المعنى ، لغرض الفكاهة . ولا بد من امتداح توماس لمحاولته استعمال أشكال القول المتباينة والمسترسلة التي نجدها في فصل « سيرسه » في « يوليسيس » ، للأغراض الدرامية .

إلاّ أن هذا العمل قد امتدح أكثر من ذلك باعتباره أحد الأعمال الشعرية الدرامية المهمة في العقدين الأخيرين من السنين ، وهنا ألا يحقّ لنا أن نتردد ؟ فإذا نظرنا إلى « تحت غابة الحليب » في ضوء الوظائف الأخلاقية الأعمق التي للفن ، وجدناها تافهة . بل إنها ، في الواقع خطرة ، لأنها تداهن وتساند المقاومة لهذه الرؤ ى الأعمق التي نحتاج إليها . إننا بحاجة إلى السماح لمشاعرنا الرقيقة بأن تنساب ـ اما « تحت غابة الحليب » فتؤ يد عدم الرقة . إنها عمل قاسٍ ، يستدعي فينا ضحكاً قاسياً . إننا بحاجة إلى فهم أفضل للحب ـ أما « تحت غابة الحليب » فتحجب وتشوّش . بل إنها تطالب بالصفح عن تشويه حقائق العلاقات الشخصية ، كما سنرى . وكل ما يمكن أن يقال إنها مليئة به ، هو الكوميدية والنشوة اللغوية : وكلتاهما في الأغلب مستقاة من جيمز جويس ، أحياناً في استعارات مباشرة ، بدلاً من أن تكون مجذّرة في أية حيوية رابليزية أو مفارقة جونسونية تنشد « تصحيح عادات الناس » بتعرية المزاعم التي يوهم الناس أنفسهم بها . فهذه التمثيلية ، إذا اعتبرناها تسلية مسرحية ، قد نرضى بها ، بل

إنها مدهشة . أما إعذا اعتبرناها فناً ، فإنها لا تقودنا إلى أي مكان ، إنما هي تتملّق أهواء أولئك الذين يعيشون حياة متوقفة فيما وصفه توماس نفسه«بالحلوىالورديّة المعلّقة » ـ التي هي حياة الضواحي ، أو ما يسمى بالإنكليزية (مع شيء من الازدراء الضمني)suburbia.

الجنس ، السكر ، غرابة الأطوار ، القسوة ، السلوك المشين ، يُرفع من شأنها كمواضيع في عمل كوميدي ، كما في « تحت غابة الحليب » ، بوجود خلفية ضمنية هي محترميّة الـ « سَبَيرْبْيا » ، إذ يكون مثار الاهتمام جرأة « الشيطنة » في عرض هذه المواضيع . أما المثل السويّة ، أو إيجابيّات العيش ، التي يُعبّر عنها كامكانيات الحب الإنساني ، فغائبة : والواقع الانساني كله أميل إلى أن يُحطّ من قدره . والحطّ من قدره يخفّف أحياناً بالفكاهة ، ولكن أحياناً فقط . والثرثرة اللفظية اللاهثة ، بوجه عام ، ماكرة ومخاتلة . ما الذي جعل التمثيلية تحظى بمثل هذه الشعبية ؟ الجواب هو أنها ما كانت لتحوز على هذا النجاح الشعبي لو لم تكن في جوهرها غير حقيقية وغير حانية ، وملأى بالتلميحات الشائنة ، بالبذاءات . ولعله من المفيد أن نتابع مقارنتها بجويس تبريرا لهذه الأحكام .

إيجابيات جويس في«يوليسيس» ضعيفة . وصعوبة جويس تكمن في محاولته تقديم قيم إيجابية في الحب الإنساني بدون الإنزلاق إلى الميوعة التي نجدها في مجموعته الشعري « الموسيقى الغُرَفيّة » Chamber Music. ولكن وراء تفحّص جويس للإنحلال الأخلاقي في الحياة المعاصرة ثمة شجاعة رجل يتبينّ ، على الأقل ، الإنحلال الأخلاقي عندما يراه ، ويخشى عواقبه على الحضارة الأوروبية التي ينتمي هو إليها شاكراً . (الكلمات « لندن ـ زوريخ ـ باريس » الواردة في نهاية « يوليسيس » تعني الكثير .) وإيجابيات جويس ضمنية في تقنية النثر ، وفي

التركيب ـ في غزارة قوة الفنان اللفظية ، والإشارات البنيوية إلى آداب العصور الكلاسيكية . قد يكون هذا غير كاف ، بيد أن جويس ، دونما ريب ، أدرك مسؤ ولية الفنان الباهظة ورضي بها ، فجاء عمله قادراً على تعميق الرؤ ية وتوسيع الفهم .

عندما نكون مع ليوبولد بلوم ، أو ماريون ، أو ستيفن في « يوليسيس » ، في المبغى أو في العربدة المجونية في الفراش في الدار المرقمة ٧ شارع ايكّلز ، يساورنا عطف يقلقنا ، بحيث أننا إذا احتقرناهم أو شجبناهم قد نحتقر أو نشجب أنفسنا . ولسان حال كل منا يقول : « لولا رحمة الله ، لكان هذا مصيري . . . » أمّا في بلدة لاريغيب فنضحك بقسوة ، ولاريغيب هي « مكان حب » ـ لأننا « نحن » نختلف عنهم « هم » . هكذا الطفل ينظر بقسوة إلى العالم ، لأنه لم يكبر بعد ليستطيع التعاطف معه والشفقة عليه . هذا الانفصال الطفلي عن الواقع الناضج هو ما يقوّيه فينا هذا العمل .

ولكن ، قبل كل شيء ، لنتأمل في « التقنية » . في خطة التمثيلية ، كما قلت ـ « حياة يوم عادي في بلدة ويلزية على الساحل » ـ شَبَهٌ « بيوليسيس » ـ والتقنية مستقاة بأصالة تكاد تكون معدومة ، وبفهم ضئيل جداً لغرض جويس ، من مشهد المبغى في « يوليسيس » . والفرق الوحيد هو إدخال الصوتين الأول والثاني لإعطاء الاستمرارية : أما جويس فيقدّم الفنتازية الدرامية من غير معقّب أو راوية .

تقنية جويس في مشهد المبغى ، سياق المونتاج الهلوسي المقدّم وكأنه حدث درامي مع إرشادات مسرحية ، ابتكرها المؤلف لأسباب كثيرة . أحدها هو أن الموقف في « مدينة الليل » ، في وقت تكون فيه الشخصيات الرئيسية مخمورة أو

مثارة بالشبق ، أو الغضب الناجم عن القلق وعدم الإطمئنان (ستيفن يُغلَق البابُ دونه) ، هذا الموقف يتطلّب بالطبع تقديماً غريباً و« غير حقيقي » ، كما لو كان على خشبة مسرح أو استوديو سينمائي : شيء كهذا يعطينا الحس بانعدام الحقيقة في الحياة الليلية بالمدينة . ثم إننا في هذا المقطع من الكتاب نجد أن الفئتين من الأشخاص ـ الفئة المحيطة ببلوم ، والفئة المحيطة بستيفن ـ تتجمعّان من أجل الذروة ، وهذا أيضاً يوحي بالتقديم الدرامي ، كما رأينا سابقاً في كل فصل ، إمّا مع بلوم ، أو مع ستيفن . ولكي نرى التقاءهما بنفور ، نُعطَى المشهد الدرامي ، الذي ينبجس بعض مشاهده من خيال ستيفن ، وبعضها من خيال بلوم ، وبعضها (وهو ضعف) من استمتاع المؤلف العميق بهلوسات خياله . إلاّ أن السبب الجوهري في التقنية الشظويّة المضطربة هو أن الكاتب يقدّم هنا صورة عن ذروه الأخلاق الشظوية في العالم المعاصر الذي لا يتيح لستيفن أوبلوم أي ضمانة لموقف من الحياة ، أو نظاماً أخلاقياً سائداً . وهذه هي حالة كليهما التي يُرثى لها . سيرسَه تحوّل الرجال إلى خنازير ، ولكنها ، إذا قاوموا التحول البسيط أو أعملوا العنف في تصرفهم ، تستدعي الشرطة : المفارقة في المقطع رائعة ، وتكسرّ التقنية بحد ذاته يوحي بقوة خلقية مسيطرة . فجويس قادر على أن يستقصي ويقدّم لنا في الوهج الآلي الذي ينير فنتزته ، بعض الخصائص القبيحة ، المقرفة ، التي تتميز بها الحياة المعاصرة . هل هي ، كما قال د . هـ . لورنس ، « حثالات وبقايا خضار . . .

مطبوخة في عصارة ذهن صحفي يتقصد القذارة » ؟ لعل الرعشة تبلغ أحياناً حد الهوس . ولكن لورنس غير منصف في رأيه ، رغم أن إيجابيات جويس أقل حضوراً واثقاً من الإيجابيات في روايات لورنس . نحن نجد ، ضمن النسق الكلي « ليولسيس » ، أن جويس هنا في مشهد المبغى يلجأ إلى فكاهة أقرب إلى البذاءة ، ولكنها فكاهة نابعة من المفارقة المرّة وجرأة القلق الأخلاقي المفعمتين بالشفقة على

الإنسان المعاصر . فالشهوة ، في مشهد المبغى ، تقدم كشهوة ، وتقرن بصور من القرف الجسدي . إن حيوية المصطلح عند جويس ـ وجذور هذا المصطلح عميقة في الأدب الانكليزي ـ تحتفظ بإشارات إيجابية إلى الحياة وبسيطرة منها على النفس ، ريثما يتم استقصاء الشهوة المدمّرة ، دون رحمة .

أما استعمال ديلان توماس للأشكال الجويسيّة فأقل شأناً بكثير ، واثباتاً لذلك نقارن إدراكه للبحر كحضور ماثل في « تحت غابة الحليب » بعبارات ترد في فصل سابق من « يوليسيس » .

الأسطر التالية لتوماس :

the sloeblack, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea...
the webfoot cocklewomen and the tidy wives...
the jollyrodgered sea...

the darkest-before-dawn minutely dew grazed stir of the black, dabfilled sea...

Captain Cat, the retired blind seacaptain, asleep in his bunk in the seashelled, ship-in-bottled, shipshape best cabin of Schooner House dreams of

Second Voice. never such seas as any that swamped the decks of his *S.S. Kidwelly* bellying over the bedclothes and jelly fish-slippery sucking him down salt deep into the Davy dark where the fish come biting out and nibble him down to his wishbone, and the long drowned nuzzle up to him...

هذه الأسطر من « يوليسيس » :

— God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton.* Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta! Thalatta! She is our great sweet mother. Come and look...*

Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. In shore and farther out the mirror of water whitened, spurred by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea.... Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.

A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green.Itlay behind him, a bowl of bitter waters...

The flood is following me. I can watch it flow past from here. Get back then by the Poolbeg road to the strand there. He climbed over the sedge and eely oarweeds and sat on a stool of rock, resting his ashplant in a grike...

هـذه المقارنـات ، كما أرى ، تكفـي للتـدليل على أن نثـر ديلان تومـاس الشعري استقائي ، وأنه كان قليل الفهـم لعبقرية جويس . والعبارة Sloe black, slow, black, crowblack لكان جويس يركّزها في كلمة واحدة : فهي عند توماس ترشّ الهدف ولا تصيب عينه ، و Fishingboat - bobbing ما هي إلا كليشة ، وحركتها غير ملائمة لأنها ناترة . أما إيقاعات جويس فمتصلة الوشائـج بمشاعـر التجربة . القرينة بـين Sloe (برقـوق) و Crow (غـراب) في عبـارة تومـاس مقصورة على اللون ، وربما البريق . أما عند جويس فكل كلمة تتصادى دائماً مع تعقيدات ثرّبة أخـرى : حالة الشـخص النفسية ، أو ثيمة الفصـل الـوارد . الكلمتان اللتـان يسـتعملها بَكّ مليغـان في فقـرة جويس أعـلاه ، snotgreen (أخضر كالمخاط) و scrotumtightening (شادّ لغلاف الخصيتين) ، لا توحـيان بحضور البحر الفيزيائي فقط ، بل توحيان أيضاً بالرغبة في صدم السامـع ، ممـا يتصف به طلاّب الطب ، ويستاء له ستيفـن جداً . الغثيان الجسـدي والإسـاءة الجنسية ، يوضعان إزاء « الأم العذبة الشيباء » : فستيفن يعذّبه الإحساس بأنـه قتل أمه برفضه عقيدتها وهي على فراش الموت ، ويرى بحر دبلن المستدير كوعاء قيئها في تلك اللحظات (« وعاء مياه مرّة ») . ونفس الشيء يقال في lightshod

hurrying feet. White breast of the dim sea... Wavewhite wedded words... (أقدام حثيثة خفيفة الحذاء . الصدر الأبيض للبحر العَتِم . . . كلمات متزاوجة بيضاء كالموج . . .) هذه العبارات توحي بتعقيد حالة ستيفن النفسية : البحر رمزاً لأمه ، وحياة الجنس التي تصدمه .

كلمات جويس إذن لا يختارها لأنه « يستطعم اللغة » أو « الموسيقى » منفصلةً عن معانيها . وملاحظته للتفاصيل دقيقة ورائعة . ولكن ملاحظته للمحليات يعبّر عنها بكل ما في اللغة من « عضل وعصب » وهما وليدا اللغة . فلغته ، كلغة شكسبير في شعره الناضج ، تنمّي وضعاً محلياً ، وجوّاً محلياً ، كما تنمّي الشخصيات الحاضرة ، وتضيف إلى الثيمات الشعرية الأوسع التي في العمل . أما كلمات ديلان توماس, Sloeblack, crowblack, jollyrodgered dab-filled فإنها إنما تضيف تراكماً « للجوّ» لا يخلو من سخف : إذ أن sloe (برقوق) مثلاً ، إذا استطعم المرء الكلمة منعزلة عن إيمائها اللوني ، تضادّ عقم البحر ولذعته المالحة إزاء الأرض والتربة .

أضف إلى ذلك أن ديلان توماس ، وهو يقلّد حركة جويس ، لا يتعلّم شيئاً من رهافة الحركة والإيقاع . هذه العبارة The darkest-before - dawn minutely dewgrazed stir of the black, dab-filled sea فيها إيقاع لاهث يوحي بالإثارة ، غير أنها إثارة لا راحة منها طوال التمثيلية ـ فتمسي في النهاية مملّة ، وينفضح افتعال الحيوية فيها . إنها ترافق القلق وعدم الثقة في العاطفة : ونفتقد نحن ذلك الصوت المنضبط ، صوت الفهم الخلاّق الحقيقي .

لاقطات الكَوْكل(1) عند جويس فعلاً يخضن ، وينحنين ، وينقعن ،

---

(1) نوع من رخويّات البحر ، لكل منها صدفتان هما عادة على صورة قلب . ـ المترجم .

ويخرجن من البحر خائضات ، بالحركة المرقمّة ببراعة :

Cocklepickers. They waded a little way in the water and, stooping, soused their bags, and lifting them again, waded out.

(لاقطات الكوكل . خضن قليلاً داخل المياه ، وانحنين ، ونقعن أكياسهن ، وإذ رفعنها ثانية ، خضن خارجات .) « تحت غابة الحليب » تنقصها هذه الحركة المسيطَر عليها : وإذا وقع الكلمات اللاهثة المحملة بأكثر من طاقتها ، بكل لذتها ، يُفسد بعد قليل قدرتنا على الاستيعاب بوضوح ودقة :

The lust and lilt and lather and emerald breeze and crackle the bird-praise and body of spring with its breasts full of rivering May-milk...

(الشهوة والترنح والرغوة والنسيم الزمرّدي وقرقشة مدائح العصافير وجسم « الربيع » بنهديها المليئين بحليب أيّار جارياً كالنهر . . .)

ولنستمر في تأمل « الطاقة الشعرية » و« الخلق المتنوع » في التمثيلية ، فنتفحّص الصفحات الأولى منها التي كيل لها المدح . في هذه الصفحات الأولى عدد من العبارات الكوميدية حقاً :

كفأر يلبس قفازات
قاعة الإعانات في ثياب الحداد
كؤ وس الأسنان
الحانوتي والغانية المزوّقة

ولكن ثمة أيضاً عبارات كثيرة هي ، رغم تحويرها ببراعة ، من كلائش الكتابة الصحفية :

dickybird watching (people in all old photographs in cliché talk are «watching the dickybird»)

fishing boat bobbing (all fishing boats bob)

cats... needling

courter's and rabbits' wood (all Fleet Street woods are full of courting couples and rabbits)

dewfalling.

invisible starfall (the night is also «starless»)

snuggeries of babies (woman's magazine babies are always snug)

wetnosed dogs (actually Thomas with characteristic — and point--less — jugglery says «dogs in the wetnosed yards»).

الصورة هي لقرية تقليدية بلغة تقليدية ، واللغة المستعملة تخضع لذلك النوع من التعامل الخارجي مع الكلمات الذي نجده في أسوأ أنواع الإعلانات « البارعة » ، والذي يخلو من أي غرض إنساني .

وفضلاً عن هذه التقليديات ، ثمة عبارات خالية من كل معنى : « هادىء كالدومينو » ، « سريع ، وبطيء ، نائم » ، « الوسط المكتوم » ـ عبارات يفترض فيها أنها « شاعرية » ، ربما لأننا لا نتمكن من فهمها . إلاّ أن النتيجة الكلية لهذه « الحيوية » اللغوية ، في الواقع ، هي الموات . إنها لغة لا تُستوعَب ، والانطباع الذي تتركه لا يتصل بأي جوّ جوهري ، وهي لا توحي بمذاق أو نكهة ، فيما عدا البراعة الكاريكاتورية بين حين وآخر ، والحسّ بضرب من الهوج ، وبأن الكتابة فيها « شطارة » . خذ وصف الليل ، مثلاً ، الذي يرد في الصفحات الثلاث الأولى :

starless, bible-black, having bucking ranches, be moving in the streets, be in the chill, squat chapel, be in the four-ale, quiet as a domino, be in Ocky Milkman's loft like a mouse with gloves, in Dai Bread's bakery flying like black four, tonight in|Donkey Street trotting silent, neddying among the snuggeries of babies, be dumbly royally winding

through the Coronation cherry trees, going through the graveyard of Bethesda with winds gloved and folded, and dew doffed, tumbling by the Sailors Arms, be slow deep salt and silent black, bandaged night...

في حين أن تشوسر يقول في سطر واحد :

Night with his mantle, that is darkand rude
Gan overspreyd...

(الليل بعباءته الظلماء الخشنة بدأ ينتشر . . .) وإذا جوّ من الشؤم يهبط على فراش الزواج الكانوني . « حيوية » ديلان توماس ليست ، في واقع الأمر ، إلاّ إلغاء السيطرة على اللغة ، فيتداعى الإيصال إلى نثار من التعابير العشوائية ، إسرافها أشبه بثرثرة الطفل العشوائية . كان جمهور توماس يصغي إليه ، بالطبع ، منتظراً بين الحين والحين تورية ماجنة في تلاعب لفظي لم يكن بذيئاً بالضبط ، غير أنه يبدو كأنه بذيء : إنه ضربٌ من كلام التلميح الذي يمارسه أولاد المدارس ، وهو الذي كان يتحمله أناس يصغون إلى « تحت غابة الحليب » - وهم الذين لن يصغوا عادة إلى أي شعر درامي حقيقي ولو بنصف أذن ! وهذا بحد ذاته ضرب من « بلاهة » مسموح بها ، فهي تغيير مسلٍّ عن تلك البلادة الثقيلة التي تتصف بها اللغة اليومية في الضواحي الانكليزية - ولو أنها لا تقلق كثيراً هذا الموات بالذات .

وإذ نجد هذه الأجزاء « الشاعرية » من الكتابة تستدعي الانتباه إلى نفسها عن قصد ووعي ، يغدو الجو النفسي مشحوناً وهو يردّد أصداءً من رباعية اليوت « إيست كوكر » :

الزمن يمر . أصغِ . الزمن يمر .
اقترب الآن .

(قارن بذلك : « إذا لم تقترب كثيراً ، إذا لم تقترب كثيراً في منتصف ليلة

صيف . . . ») وفي هذه الأثناء ، وقد نُوِّم القارىء أو السامع مغناطيسيّاً بهذا الهذر « البلاغي » ، تغيب عنه منطويات بعض الأجزاء الأشدّ هوساً التي تصدّ عن الواقع ، كما يفعل أيضاً بعض الشعر فيها :

« حيث تأتي الأسماك تعضعضه وتقضمه حتى العظم ، والغرقى منذ أمد بعيد يصعدون ليستكينوا إليه . وهو ينتقع مع الغرقى وفاجرات الصدور من الموتى . . . وروزي بروبرت تتكلم من غرفة نوم ترابها . . . »

نحن لا ننتبه إلى هذه النبرات المضطربة لأن توماس برغائه وزبده قلّص استجابتنا للغة ، ودمّر حقّاً أساسياً من حقوقنا . فإذا نحن استجبنا للشعر والدرامة ، وجب على حواسنا أن تُشحذ : فواقع الأمر أن توماس مهووس بالأشياء النكروفيليّة (عشق الموتى) . ويخلط دائماً مع هوسه بالجثث نغمات جنسية قوية : فالكابتن كات هنا يُعضعَض ، فيما يبدو ، في أعضائه التناسلية ، بينما تصعد الجثث المتفسّخة بالبحر لتستكين إليه تحبّبا : وصدره يلتقي فاجرات الصدور من الموتى . وتراب روزي بروبرت هو أيضاً غرفة نومها : فالذي يُقحم في حسّنا هو مضاجعة جثة .

إقرع مرتين ، يا جاك ،
على باب قبري
واسأل عن روزي .

هذا الهوس النكروفيلي المريض عنصرُ علّةٍ في كتابات توماس ، ويشير إلى هروب من الواقع يريد لنا أن نشاركه فيه . قد يحتج القارىء قائلاً إني آخذ الأمر بجد مبالغ فيه : ولكن في الصفحة التالية بالضبط للأسطر التي استشهدت بها هنا ، يحاول توماس أن يكتب أشدّ سطوره جدّية في التمثيلية :

تذكّرها .
إنها ناسية .
التراب الذي ملأ فمها
يتلاشى عنها
تذكّريني
لقد نسيتُكِ .
أنا راحل إلى ظلام الظلام إلى الأبد .
لقد نسيت أنني ولدت ذات يوم .

إن العلاقة بين الكابتن كات وروزي بروبرت ، التي تقاسمها مع توم فريد ، المكاري ، وعدد من البحّارين الآخرين ، لها فيا يبدو أهميتها يلان توماس ـ وهذه نقطة يستدعي الكاتب عندها العطف منّا . فعطفنا يحاول أن يستدرّه بحدّة في إتجاه النكروفيليا بالذات ـ رغم كونها أمراً كريهاً ـ لأن توماس يحاول أن يدخلنا معه في هروبه الانفصامي من واقع الحياة . يصرخ الكابتن كات : « دعيني اتحطّم سفيناً في فخذيكِ » ، ثم نراه يبكي . وهذه هي نقطة الذروة في هذه الدرامة الشعرية .

غير أن الأسطر التي اقتبسناها أعلاه تكشف عن مدى قصوره في الدنو من الدرامة الحقيقية « للفعل الذي قد تمّ . » فرؤية الصبيّ للعالم ، مهما تكن كوميدية في بعض الأماكن ، أحياناً لحد البلاهة ، أهم ما فيها قسوة الصبي تجاه الكبار البالغين وإثارة الأشياء التي يراها ويذكرها تلميحاً وإشارة . ولكن المحكّ هو تصوير معاناة البالغين : وهنا ، في محاولة لهذا التصوير ، يروح ديلان توماس في كتابة « شعرية » وبصيغة أخرى ـ تلك الصيغة الوعظية الفارغة التي لجأ إليها

يوماً ج . ب . بريستلي في محاولته البائسة كتابة درامة شعرية : « جونسن على الأردنّ » :

وداعاً يا أطيب الأشياء !
لن تذكريني أنت ،
أما أنا فسأذكرك . . .

- إيماءة فارغة دون المستوى بكثير من أي معنى . ما الذي تعنيه أسطر روزي ، أكثر من إيماءة تعبّر عن مشاعر خليقة بالموتى ؟ إن تكن هي ميّتة ، كيف تكون « ناسية » ؟ هذا حلمٌ عنها ، بالطبع ، إلاّ أن الأسطر تتخذ صياغة توحي بالجد (وقد تبلّد الإيقاع بشكل يلفت النظر) ، ونتوقّع نحن تصريحاً عاماً ، أو قولاً مهماً ، عن الموت . « التراب الذي ملأ فمها / يتلاشى عنها . » ماذا يمكن أن يعني هذا ؟ من أقوال الريف ، « تناول لقمةً من العفن » ، وهو قول عن الموت ، ساخر ، زاهد ، يوحي بالصمود إزاء الحقيقة . ولكن كيف « يتلاشى عنها » ؟ هناك إشارة إلى « المتلاشيات عنّا » في قصيدة جورجيّة تردّد صدى كلمات وردزويرث ،«المتساقطات منّا ، المتلاشيات عنّا » - وفي مثل هذه العبارة ما يبدو مناسباً ولو من بعيد . أما مصدر « أنا راحل إلى ظلام الظلام إلى الأبد . . . » فمعروف : إنه كلمات اليوت « كلّهم يرحلون إلى الظلام . . . » من قصيدته « مصاعب رجل سياسي . »

ولكن لنعد إلى الكابتن كات والأسماك القاضمة . في « يوليسيس » مكان ملائم يمكننا فيه أن نقارن فجاجة توماس العابثة بالحيوية المنظمة التي تسم أحسن الكتابة عند جويس .

Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies. At one he

said. Found drowned. High water at Dublin Bar. Driving before it a loose drift of rubble, fanshoals of fishes, silly shells. A corpse rising saltwhite from the undertow, bobbing landward, a pace a pace a porpoise. There he is. Hook it quick. Sunk though he be beneath the watery floor. We have him Easy now.

Bag of corpsegas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain.

هذا نثر انكليزي وقعه يرضينا ، بل يبعث فينا ضرباً من البهجة . قد يكون للبهجة مذاق إنحلال الموج المالح ، غير أن الكتابة تتحرك ، تحت اليد المتحكمّة بها ، نحو التأمل الفلسفي في طبيعة الحياة المأساوية . وتكتسب حدة إدراكها - للمظاهر ، والحركة ، والثقل ، والنسج ، والجزع ، والحالة الذهنية المتكوّنة - من قصدها الفلسفي الخلقي ، من تأملها في الإنسان تأملاً خلقياً متعاطفاً .

ويتطلب تصوير تيار الوعي عند ستيفن ديدالس قبولاً يختلف في نوعه عن الطريقة التي نتلقّى بها أخيلة توماس عن « القضم حتى العظم » والغرقى الصاعدون « ليستكينوا » إلى الكابتن كات . تأتي الصور المجسّدة(«Fanshoals of fishes») والحركة(«We have him. Easy now») إذ هي تلتمع في عين ستيفن الداخلية ، بحالة خاصة . فهي لا تُدرك فقط بحركة النثر ، والجثة سائبة على مدّ الموج ، متراقصة عليه ، وهناك من يتشبّث بها ويرفعها إلى الزورق ؛ بل بهذه الصور تُدرَك الحالة النفيسة فينا أيضاً . وتتصاعد ذكريات شكسبير وشعراء آخرين متضافرةً مع الصور . وإجفال ستيفن من البحر الذي يقرنه بأمه ، وموتها ، ومخاوفه الجنسية المتصلة بكل ذلك ، يعطينا إياه الكاتب في الصورة المرعبة المتمثلة في الأسماك الصغيرة وهي تُسمن نفسها على أعضاء الجثة التناسلية ، بينما يتطور هذا

إلى تأمل فلسفي (فستيفن لم يتخلّ عن إيمانه بدون عذاب عقلي ونفسي) ومعرفته الكآبة الاليزابيثية عن طريق شكسبير (« والملك قد يمرّ في أمعاء متسوّل شحّاذ » ـ هاملت) . وينتهي السياق بخيال من حكايات الأطفال عن جبل من فراش الريش ـ شيء ضخم لا معنى له ، شيء يكافح العقل الإنساني لكي يفهمه . في كلتا الفقرتين اقتصاد رائع ، والتقنية التي يسرّت ذلك لم تكن لتتحقق إلا بالحسّ الخلقي العميق : والذي يتم إيصاله إلينا برهافة هو لوعة ستيفن في محاولته فهم الحياة والموت في وضع من ضياع العقيدة وتهافت القيم ، وضع لم تسعفه فيه دراساته الأدبية والفلسفية إلا على نحو مكسرّ ، مجزأ . وإذ نجرّب ذلك ، فإننا نجرّب الكفاح الخلقي في الوعي المعاصر . وهو يوحي بالكفاح بحيلة لفظية ، كما في «pace pace a porpoise» ، حيث نجد بين purpose (الغاية) وporpoise (الدولفين) الجثة الطافية كرمز للحيوية ونهاية الحياة معاً ـ هذه الحياة التي « تزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم » ، وكما في التلاعب على لفظتي sinkapace (يغرق حثيثاً) و cinque - pace (رقصة معينة) من شكسبير .

نحن نعلم أن الكثير من « تحت غابة الحليب » مستقى مباشرةً من « يوليسيس » ، وحتى الأسماء إنما هي صدى لاستعمالها الساخر لدى جويس في مشهد المبغى . فالسندباد البحري مأخوذ من Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor, etc. وبقية الأسماء أشبه بمجموعة مختارة من الأسماء الكثيرة التي يوردها جويس : Nogood Boyo يساوي Mrs. Blazes Boylan Pritcherd Ogmore تساوي The Honourable Mrs. Mervyn Talboys تساوي Rosie Roberts تساوي إما احدى المومسات الثلاث عند بيلاكوهين ، أو احدى شخصيات مسرحية بك مليغان .

Rev. Eli Jenkins يساوي Reverend Mr. Haines Love or Father

ليست الشخصيات بحد ذاتها متوازية بين الاثنين ، غير أن طريقة تسمية هذه الأنماط البشرية تعكس مشهد المبغى عند جويس . ولدينا كذلك أغاني الأطفال ، و« الأصوات » التي « إرشادات مسرحية » مسترسلة كتلك التي في « يوليسيس » ، وهلّم جرّاً .

هذه « الاستعارات » لا تشكّل بحد ذاتها سرقة أدبية يلام عليها صاحبها ، لأن قلّة من الأعمال المعاصرة ، مثل « يوليسيس » و« الأرض اليباب » ، طوّرت بُنىً جديدة لاستقصاء الوعي المعاصر ، فجعلت توحي بانعطافات جديدة : ومشهد المبغى في « يوليسيس » يوحي ولا شك بطراز من الكتابة يمكن أن يكون شمولياً أكثر مما دأبت عَليه التقنية التقليدية بحدودها المتوارثة . غير أن استعمال الطراز باستعارة التقنية منه أمر يختلف عن « سحب الصكوك » على العمل أو الرصيد الأصلي . وحيوّية ديلان توماس ، مهما تكن ، مسحوبة بأكثر مما ينبغي من حيوية جويس .

خذ هذا المقطع ، مثلاً ، لتوماس :

First Voice. From where you are you can hear in Cockle Row in the spring, moonless night, Miss Price, dressmaker and sweetshop--keeper, dream of

Second Voice. her lover, tall as the town clock tower, Samson-syrup--gold-maned, whacking thighed and piping hot, thunderbolt--bass'd and barnacle-breasted, flailing up the cockles with his eyes like blow lamps and scooping low over lonely loving hotwaterbottled body.

Mr. Edwards. Myfanwy Price!

Miss Price. Mr. Mog Edwards!

Mr. Edwards. I am a draper mad with love. I love you more than all the flannelette and calico, candlewick, dimity, crash and merino, tussore, cretonne, crepon, muslin, poplin, ticking and twill in the

whole Cloth Hall of the world. I have come to take vou away to my Emporium on the hill, where the change hums on wires. Throw away your little bedsocks and your Welsh wool knitted jacket, I will warm the sheets like an electric toaster, I will lie by your side like the Sunday roast.

Miss Price. I will knit you a wallet of forget-me-not blue, for the money to be comfy. I will warm your heart by the fire so that you can slip it in under your vest when the shop is closed.

Mr. Edwards. Myfanwy, Myfanwy, before the mice gnaw at your bottom drawer will you say.

Miss Price. Yes, Mog, yes, Mog, yes, yes, yes,

Mr. Edwards. And all the bells of the tills of the town shall ring for our wedding.

[*Noise of money-tills and chapel bells.*]

بوسع المرء أن يتفحص مقاطع عديدة كهذه ليكتشف الأصالة التي هي من صلبها ، وما هو مستعار من غيرها . الجملة : «Yes, Mog, yes, yes, yes,» مأخوذة من نهاية « يوليسيس » :

«Yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will yes».

وكذلك «Syrup-gold-maned» and «whacking thighed» مأخوذتان من فصل السيرينات في يوليسيس :

«Bronze by gold, Miss Douce's head... sauntering gold hair... She bronze, dealing from her jar thick syrup liquor for his lip... and syrupped with her voice... Neatly she poured slowsyrupy sloe... Smack. She let free sudden in rebound· her nipped elastic garter smackwarm against her smackable woman's warmhosed thigh...»

والإيماء المتأتي من عبارة Flailing up the cockles (« ذارياً الأصداف . . » أبعينيه ؟ كيف ؟) يذكّرنا بعبارة جويس with a cock with a carra واسم Paul

de Kock: ولدى جويس أكثر من تورية تلميحية(cock تعني ديكاً ، وتعني ذكراً ، فضلاً عن اسم العلم الذي هنا) ، لأن الصيحة التي تنطلق من كلمتي cock-crow (أي صيحة الديك) في مشهد السيرينات هي صيحة خيانةٍ لبلوم . بلزيز بويلان هو الديك الصائح فوقه ، والديك الذي أعلن بصيحته خيانة بطرس للمسيح ، يتحوّل إلى cuckoo (أي الوقوَق ، الذي يحتلّ عشّ غيره . كناية عن احتلال فراشه بما فيه زوجته) ، لأن بلوم هو cuckold (أي خؤ ون الزوجة) .

وكلمةlonely (مستوحش) نابعة من«I feel so lonely, Bloom» ، وهي ذكرى لها أثرها للمراسلة بين « هنري فلاور » ومرتا ، كاتبة الطابعة ، وذلك عندما يكتب بلوم رسالته باسم « هنري فلاو ر » ، وبليزيز بويلان غارق في الشرب قبل مضاجعته لزوجة بلوم . وما تبقّى من مقطع ديلان توماس يذكّرنا أيضاً بمقطع في « يوليسيس » حيث يرقد بلوم في الفراش مع زوجته ، وإيقاع الكلمات «her lonely loving hot-waterbottled body» يذكّرنا بكلمات جويس

«the plump mellow yellow smellow mellow melons of her rump».

كما أن « الإلهام » الكامن وراء حلم الحب في « تحت غابة الحليب » مستقى بوضوح زائد من « يوليسيس » : فتوماس اذ يصوّر عشّاقه المضحكين ، لا ينهل من التجربة الفعلية ، بل التجربة الأدبية ، وكونه يفعل ذلك يضخّم من تلك الصفة التي أنعتها بأنها « لا حقيقية » «areal». إنه يحول المجون الرابليزي الذي عند جويس ، إلى مجرّد شيطنة صبيانية .

إن غياب اهتمام توماس الأخلاقي بأشخاصه ظاهر في إنعدام الاقتصاد والتنظيم في إستعماله مادته . فإذا أخذنا فقرة تمثّل جويس ، وجعلنا إزاءها فقرة من توماس ، بانت تجميعات الصور عند الأخير غير متصلة ، وغير منسّقة . المستر

موغ ادواردز يمكن مقارنته ، إذ أردنا اهتماماً خلقياً متصلاً بإحدى الشخصيات ، بـ جيمز هوطن في قصة لورنس « الفتاة الضائعـة » ، حيث نرى الكاتـب يدرج قوائم من المواد ، تذكّرنا بها القائمة التي في المقطع أعلاه من توماس ، غير أن قوائم لورنس تدلل أولاً على أن لورنس يعرف هذه المواد معرفة حيّة مباشرة ، أكثر مما يعرف توماس ، وأنه أيضاً يستخدمهـا تعقيبـاً على شخصية بزّازه ، وموقفـه من ودهاوس ، وطبيعة ودهاوس بالذات :

They wearied James Houghton with their demand for common zephyrs, for red flannel which they would scallop with black worsted, for black alpacas and bombazines and merinos. He fluffed out his silk--striped muslins, his India cotton prints. But the natives shied off as if he had offered them the poisoned robes of Herakles.

الحركة والصوت في هذه الجمل يدلآن على ثقة الكاتب الذي يعرف ما هو فاعل ، والذي « يموضع » شخصيته أخلاقياً . ولذا فإن الفكاهة تكتسب لذعاً طيباً في نسج الكتابة .

وعلى غرار ذلك نجد أيضاً أن أغرب الرؤ ى عند جيمز جويس تتمتع بحس خلقي ، تديمه سيطرة الكاتب على لغته :

THE HONOURABLE MRS. MERVYN TABOYS

(In amazon costume, hard hat, jackboots cockspurred, vermilion waistcoat, fawn musketeer gauntlets with braided drums, long train held up and hunting crop with which she strikes her welt constantly).

وهنا يقنعنـا اختيار الألفـاظ أن الأشياء تُرى وتُحَسّ . فالسيدة تالبـويز تُلبَس زيّا مضبوط الدقة بقطع من الملابس يستمتع بها بلوم على نحو شاذّ . والرؤ يا تخبرنـا

الكثير عن خيال بلوم : إنه يعلن عن خجله فيما اقترف من « آثام » ولكنه يتلذّذ بذكرها وبالذنب نفسه وبتمرغه إذ يتذكّر (« ويلهث راكعاً خاضعاً » ، « أعشق الخطر ») . أناقة اللغة وحيويتها تديمان عافية السخرية والظُرف واللدغ وسط إدراكنا ماسوكية الشخص المقيتة وعنّته الشاذّة . ومن المفارقات أيضاً أن السيدة تالبويز في رؤ يا بلوم تستطرد في كلام ذي نبرة أخلاقية عالية (« هذا الدون جوان السوقيّ . . . حثّني . . . على الخطيئة . ») ، ولكنها تفضح نفسها أحياناً (« أرسل إليّ صورة خليعة . . . مهينة لأية سيدة . وهي ما زالت عندي . ») ، فتكشف عن أخلاقية توازي أخلاقية بلوم ، ويغدو المقطع كوميدية رفيعة من ضرب خلقي - جونسوني . والمعنى الضمني في ذلك يشابه كلام الملك لير عن الشرطي الذي يجلد البغيّ « وأنت ملتهب الشبق لتفعل معها ما أنت تجلدها من أجله » : « ما ثمة من مذنب أبداً ، أقول ، أبداً . » فالثيمة هي انهيار الأخلاق عموماً . غير أن حيوية اللغة عند جويس تُبقي على أرض إيجابيّة يستقصي فيها الفظائع . أما ديلان توماس ، فلأنه لا يتصف بمثل هذه القدرة الأخلاقية ، تمسي حيويته عشوائية ، لاهثة ، مبالغاً فيها ، ويظلّ همّها لفظياً ، لا أكثر .

يقول فيرنون وطكنز إن إنعدام السيطرة الأخلاقية عند ديلان توماس إنما هو « معارضته الجذرية للتقدّم الماديّ . » غير إنني أراها تختلف كثيراً عن « المعارضة الجذرية » عند لورنس للدوافع الفاعلة في مجتمعنا ، التي لم تفقد مطرقة المعرفة الأليمة ، كما في جيرالد كريش في رواية « نساء في الحب » ، بما تجلبه الحضارة الآلية من عواقب إنسانية فردية ، يعاني منها الجميع على السواء . إننا في « تحت غابة الحليب » ، كما في شعر توماس ، نفتقد ذلك العطف الجوهري العميق الذي يتحلّ به الفنان الحقيقي .

النثر عند ديلان توماس
بقلم أنيس برات

ديلان توماس* في المبكّر من شعره ونثره غنائي في الدرجة الأوّلى : إنه غنائي يُسقط شخصيته على الكون ، ويشكّل مشاهدَه وفق رؤ يته الذاتية في صيغ الشعر ، والخرافة ، والاسطورة . ويكاد يكون شعره المبكّر كله موقوفاً على تسجيل كفاحه الشخصي ، إنه محاولة للتهادن مع ما يملك في نفسه من قوى العقل ، والخيال ، والرغبة ، وهذه المحاولة تكوّن الخطّ السرديّ الكامن ونقيض الموضوعة في كل قطعة . ولهذا السبب يبدو أنه من السخف أن ينظر المرء في كتاباث ونصوص توماس دون الرجوع إلى مصادره وسيرة حياته ، رغم أن النقص الكبير في الحقائق المقبولة عن حياته ومطالعاته يجعل من الصعب البحث في أعماله في منظورها الصحيح .

كانت تجربة توماس ، حتى بلوغه الخامسة عشرة ، ربما محدودة كتجربة أي صبي يرقب الحب والبغضاء ، الموت والشهوة ، من خلال نوافذ الآخرين . غير أن الأحداث التي ينطوي عليها دفتراه الشعريان المبكران حطّمت عزلته الصبيانية وحوّلته ، بنهاية سنته السادسة عشرة ، إلى شاب يعاني إنكسار الخيال بمرارة .

☆ «Dylan Thomas's Prose», by Annis Pratt. This essay is a revision of portions of a Columbia University doctoral dissertation.

الكثير من فقرات « دفتر ملاحظاته » الأول (نيسان إلى كانون الأول ١٩٣٠) يتصف بهشاشة المحاكاة . فالبارز في فتوحاته الأولى هو الحسّية الناعمة المأخوذة عن سوينبيرن ، بل إن هناك بضع مقطوعات يتحدث فيها عن الرعاة والراعيات . ولكن عندما نجد في « الدفتر » كتابات مثل : « قصيدة نُظمت في موت وهم حبيب » (أيار ١٩٣٠) ، يتضح لنا أنه صائر إلى الخيبة في أحلامه . وسرعان ما يحتل التقزز والقرف مكان حبيبة القلب والغزلان ، ومدائح المثالية الجنسية الصبيانية ، وتحتل شياطين وساحرات آرثر ماتشن مكان عشّاق الغابات والحقول[1]. وفي الفقرة الأولى من « دفتر ملاحظاته » الثاني (كانون الأول ١٩٣٠ ـ نيسان ١٩٣٢) ، يبدأ بالشعور بأنه سلّم قواه الشعرية ، وكذلك براءته ، لمخالب شهوانية وحشية . ثمة إشارات للّواطة والجنسية المثلية ، وملاحظة عن السادية التي تمزّق النهود سنجدها فيا بعد قد تسرّبت إلى « القميص » و« القصة الحقيقية » .

إن الرقة الماقبل الرفائيلية التي كان يتحدث بها عن المضاجعة في « دفتر الملاحظات » الأول ، يحل محلها قَرَف معذّب لرؤى الأجنّة السرطانية . وما يحل صيف ١٩٣١ حتى نجده يعبّر عن صدوده عن الفامبيرات وشبيهات ليليت اللواتي أوقعنه في شباكهن ، وفي الفقرة الأخيرة (نيسان ١٩٣٢) ، يكون الشيطان قد حطّم كل شيء لم يُحطَّم من قبل ، تاركاً مخيّلة الشاعر الشاب مكتظّة بأعقاب السكاير وحطام زجاجات عربدات المراهقة .

يبدأ توماس في قصائد صيف ١٩٣١ بتحقيق توتّر وكثافة في السطر الواحد ،

---

(١) كان لروايات آرتر ماتشن أثر مهم في كتابات توماس النثرية الأولى . وهذه الروايات ملأى بالخوارق والغيبيات ، وهي مزيج غريب من إيسهان ، وولتر باتر ، و« البحث عن الكأس المقدسة » ، وشرلوك هولمز .

وتجريدٍ صوري ، تختلف كلها عن الأسلوب النثري المسترسل الذي عرفته كتاباته الأسبق . إنه الآن يضفر معاً صوراً حادة للشهوانية المتمرمرة في تلك « العناقيد » المتضادّة التي سوف تسم كتاباته اللاحقة . ولكنّ هنا شيئاً أشبه بالشدة يرافق خلط العناصر ، كأنها تتصاعد من ذهن معذّب تقطّعت فيه الروابط العقلانية . وسواء أكانت هذه القصائد تعكس أحداثاً بيوغرافية أم صوراً من أخيلة المراهقة ، فإن الجليّ هو أن ديلان توماس كان ضحية صدمة عميقة غير عادية أصابت فرضياته البريئة عن الحياة ، مما يذكّرني بالهجائيات البذيئة التي كتبها رامبو بعد أن عانى « صدمة اخلاقية غير محدّدة » في أثناء رحلته إلى باريس عام ١٨٧١ . ولعل علاقة الشبه بين حياة وكتابات هذين الشاعرين تنبع من أن كليهما عرف مراهقةً بالغة الحساسية .

يقول ديريك ستانفورد ، في كتاب له عن ديلان توماس ، « بامكاننا القول إن الازهار الحقيقي لذات الشاعر الأخرى الديونيسية حدث بعد ما وصفه السير ماكس بيربوم بأنه « تلك اللحظة الرؤ يوية العظيمة ، لحظة تدشين المرء في المدينة الكبرى التي يكاد لا يصدّقها العقل » . » وما من ريب في أن أول قصة قصيرة كتبها توماس عن لندن ، « مقدمة لمغامرة » (نشرت عام ١٩٣٧) ، رؤ يوية في فكرتها . ربما كانت زيارته الأولى للندن لبضعة أسابيع في شهر آب ١٩٣٣ ، ولو أن من المحتمل أنه زارها لفترة قصيرة عام ١٩٣١ . أما أول فترة على شيء من الطول قضاها فيها ، فكانت من ٢٣ شباط إلى ٥ آذار ١٩٣٤ ، وبحلول عام ١٩٣٤ كان يتردد بين الريف والمدينة بكثرة . وفي زياراته الأولى هذه غاص توماس في حياة لندن الأدبية التي كانت غارقة ، مؤقتاً ، في خليط سريالي من النكتة الايروسية والجنون الميتافيزيقي . وقد حضر معرض السريالية الذي أقيم عام ١٩٣٦ ، ودعي لإلقاء شعره برفقة ايلوار وآخرين في حفل للشعر السريالي في تموز

من ذلك العام . في تلك الأيام كان يهيّىء « الفأر والمرأة » للنشر في عدد الخريف من مجلة transition (انتقال) ، التي كانت تصدر في باريس تحت إشراف الحركة السريالية في فرنسا .

السنة المفتاح في أعمال توماس كلها هي ١٩٣٤ ، وهي السنة التي نسخ فيها معظم ما كتب في « دفتر النثر الأحمر » . ويؤكّد السيد ج . هـ . مارتن أن هذه هي الفترة التي « انصرف فيها إلى الطليعيين المتطرفين ، إلى جويس والمجلة الباريسية « ترانزيشن » ، »[٢] بينما يخبرنا السيد كيدريش ريس انه « كان دائماً مفتوناً بما نشرته في أعدادها السابقة التي كان يستعيرها »[٣]. وفي تشرين الأول ١٩٣٤ ، ظهرت له « أجوبة عن استفسار » في مجلة « شعر جديد » New Verse ، أبدى فيها فهماً ناضجاً لسيكولوجية فرويد ، ومن المحتمل انه قرأ مقال كارل يونغ عن « علم النفس والشعر » في عدد حزيران ١٩٣٠ من « ترانزيشن » . وفي كانون الأول ١٩٣٤ ، بعد صدور « ١٨ قصيدة » ، شرع بنظم عدد من أعقد قصائده الغنائية . وقد أوضح الدكتور رالف مود بشكل مدهش أن توماس استقى من دفاتر ١٩٣٢ - ١٩٣٤ مادته الأصلية لـ « ١٨ قصيدة » ، و« خمس وعشرون قصيدة » ، و« خريطة الحب » ، بل وحتى بعض قصائد مجموعته « منايا ومداخل » Deaths and Entrances... قصائده في دفتر شباط ١٩٣٣ ، التي ترينا استمراره في شدّ البيت تركيباً وصورةً ، تمثل انتقالاً من الكتابة المراهقة إلى الشعر الغنائي الرائع . إن الكثير من كتابات دفتر شباط ١٩٣٣ مصاغ في أبيات تمتد وتستطيل أكثر مما تفعل أبياته في دفتر آب ١٩٣٣ ، ولم يستق منها الشاعر كثيراً

---

(٢) رسالة من ج . هـ . مارتن إلى محرر « ملحق التايمز الأدبي » ، ١٩ اذار ، ١٩٦٤ ، ص ٢٣٥ .
(٣) رسالة إلى المحرر ، المصدر السابق ، ٢٦ آذار ١٩٦٤ ، ص ٢٥٥ .

لمجاميعه الشعرية المنشورة . غير أن الكثير مما في تلك الكتابات المرفوضة من مادة غنية بالرموز وجد طريقه إلى حكاياته النثرية .

قصصه المبكرّة ، كالكثير من شعره ، مبنية على التقابل بين البراءة والتجربة . وهو يصنع من آلام البلوغ العامّة المحرجة تَقْدِمات من تدشين مراسيمي لأول الرجولة ، تبلغ في أسلوبها وقوتها مبلغ الأسطورة . هذه القصص : « البساتين » ، « الليمونة » ، « مغامرة من عمل قيد الكتابة » ، « في اتجاه البداية » ، كلها حكايات تدشين في أسرار الأنثى الأزلية وفي صناعة الشاعر . في المركز من كل حكاية تقف امرأة ، كثيراً ما تكون عذراء في بعضها وشمطاء في بعضها الآخر ، تحوي في دخيلتها تناقضات الحيوية والإنحلال ، الولادة والموت ، الوحدة الشعرية والجنون .

وتبدو حكايات أخرى كأنها بنيت من مزيج ترتيلي من المسيحية والميثولوجية الويلزية ، أو السحر الويلزي : « الشجرة » ، « الأعداء » ، « الستة المقدسون » ، « الطفل المحترق » ، « قهقهة الحصان » ، و« جاسبر وملكيور وبلشاصرّ » (غير الكاملة) ـ كلها تعتمد على طقوس توحّد عالم الأحياء مع عالم الأموات . أما « الثوب » و « القميص » و« القصة الحقيقية » ، فتبدو كأنها مستقاة في بعضها من قصائد الجنون النثرية المبكرة ، ولئن تكن أقل شأناً وعمقاً من القصص الأخرى ، فإنها تشاطرها ، إلى حد ما ، في غوامضها وأسرارها . وتقف حكايتنا « خريطة الحب » و« الزائر » ـ وفيهما عناصر مشتركة مع حكايات التدشين وطقوس الموت ـ في المركز من القصص المبكّرة من حيث الروعة الفنيّة . وما فيهما من مشاهد طبيعية يقدّم لنا مفتاحاً ثميناً لرمزية الحكايات والقصائد الأخرى المبكرة .

في فترة أولى من حياته ، عام ١٩٣٢ ، كان يعمل على رواية قصيرة تدعى « تكوين غير عادي » ، Uncommon Genesis وتدور ، كما قال في رسالة إلى باملا هانسفورد جونسون ، حول « رجل وامرأة . والمرأة ، بالطبع ، غير إنسانية . » وكان عام ١٩٣٤ يعمل على رواية قصيرة أخرى تدعى « حكم بالموت على الشمس »Doom on the Sun ، هي « خرافة ملتوية يظهر فيها دائماً الشبق ، والجشع ، والقسوة ، والحقد ، الغخ ، كسادة محترمين في خلفية القصة . » ولعل الرواية الأولى هي النسخة الأصلية لحكاية « المرأة والفأر » ، وجليٌّ أن الثانية تحوي عناصر الحكايتين « الأعداء » و« الستة المقدّسون » . ومع أن الروايتين لم تنشرا قط مستقلتين ، فإن فصولها ظهرت كقطع منفصلة ومتفرّقة مع العديد من الحكايات المبكرة التي نشرت بعد عام ١٩٣٤ . وكانت القراءة الجهورية مهمة لدى توماس بصدد نثرة وشعره على السواء ، وقد ألقى الكثير منها على مجموعة من أصدقائه في « ساعة غداء الأربعاء » في سوانسي . وعلى الغرار نفسه ألقى « الأعداء » و« الزائر » و« البساتين » و« المرأة والفأر » و« الطفل المحترق » على باملا هانسفورد جونسون ووالدتها التي صُدِمت بما سمعت ، ولكنها لم تضنّ بمساعدة الموقف على الاستمرار[٣] .

حكايات عديدة جعلت تصدر ابتداءً من عام ١٩٣٤ فصاعداً في المجلات الويلزية والانكليزية ، ولكن توماس كان معنيّاً بجمعها في مجلّد واحد بقدر ما كان معنيّاً بمراجعة مجموعات من قصائده . وفي عام ١٩٣٧ كان قد جمع أهم حكاياته المبكّرة في كتاب بعنوان « الطفل المحترق » ، وتعاقد مع « أوروبا بريس » على

(٣) هذه المعلومات من رسالة من باملا هانسفورد جونسون إلى المؤلفة ، مؤرخة في ٣ كانون الثاني ١٩٦٣ . كان العديد من الحكايات النثرية الأولى مستنسخاً في « دفتر النثر الأحمر » ، وهو الآن محفوظ في مجموعة ديلان توماس في مكتبة لوكوود التذكارية بجامعة بافالو .

نشره . وكان قد تمّ الإعلان عنه وطلبت المكتبات نسخاً منه عندما أحجم الناشرون عن نشره بحجة الخلاعة . وتلا ذلك جدل كئيبٌ وأخذ وعطاء في التنازلات ، إلى أن تبينّ أن جهود جورج ريفي ، نيابة عن دار« أوروبا بريس »، غير مجدية ، وأخذ توماس يداعب فكرة نشر الكتاب عن طريق لورنس داريل وهنري ميلر في باريس . عندما غدا الوضع مستحيلاً ، سلّم ريفي العقد لوكالة أدبية تدعى « بيرن ، بيلنجر وهيغام » . وباءت مساعي هذه الوكالة أيضاً بالفشل ، ولم يجد الكتاب طريقه للنشر ـ ولو أن بعض قصصه صدر في « خريطة الحب » و « العالم الذي اتنفّسه » ، كما أن « في إتجاه البداية » نشرت في إحدى مجموعات دار « اتجاهات جديدة » New Directions في الولايات المتحدة .

لعل حجب الحكايات الأولى والاستقبال الرديء الذي لقيته المجلدات التي جمعت بين الشعر والنثر ، كانا بعض السبب في التغيير المفاجىء الذي طرأ على أسلوب الكاتب النثري في ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩ . وبالطبع كان هذا أيضاً زمن حرب وشيكة ، أيام كان العالم الخارجي يضغط على توماس كما يضغط على الآخرين جميعاً . وقد كانت الحكايات النثرية الأولى جزءاً من عالم داخلي ابتناه لنفسه في أواخر سني مراهقته وأوائل عشريناته : وإذا الحرب لا تكتفي بإعطاء عالمه هذا صدمة نهائية ، بل تتيح له أيضاً فرصة لكيما يجرّب كتابة من النوع الأكثر عمومية ـ أشياء إذاعية وقصصاً سردية « سوّية » . ولذا نجد أن الحكايات النثرية الأولى تتمتع بضرب من التوحيد مع شعره أكثر من قصصه اللاحقة ، التي كانت أشد تبسيطاً ولم تحظ برضا كثير من صاحبها ـ مثل « مغامرات في تجارة الجلود » و« صورة الفنان ككلب شاب » .

لم يجُمع النثر المبكّر إلاّ بعد وفاة توماس : والكتابان اللذان صدرا بعد

وفاته ، « إطلالة على البحر » و« مغامرات في تجارة الجلود » ، كان عليهما أن ينتظرا حتى عام ١٩٥٥ . وفي تلك الآونة كانا يقارنان بما كتب بعدهما من نثر ، فيفضَّل النثر اللاحق الذي جعل يكتسب شعبية بل وحبّاً خاصاً من القراء . لقد احتفظ النقاد الأمريكيون بحكمهم على القطع « الشعرية » و« الصعبة » التي أعقبت رواية توماس القصيرة ، غير أن دافيز آبربنار في ويلز وكنغزلي ايمس في انكلترا كانا قد صرّحا بأنهما يجدانها لاعقلانية وغير مسؤ ولة ، وملأى « بتصنّع سريالي » ، ومبنية على « شخصيات ومواقف . . . لن يعتبرها إنسان يمتلك كامل قواه العقلية ممتعةً أو مهمّة . » والعديدون من المعجبين بالشعر المبكّر حكموا على النثر المبكّر بالنسيان باعتباره محاولات صبي لا أكثر ، أو صرفوه عنه باعتباره جزءاً من مرحلة « مقابرية » أو مظلمة يحسن نسيانها . وقد عدّها جي . اس . فريزر « القطع السوداء » من تطور توماس ، « إنها وجه واحد من مدالية يصور وجهها الآخر احتفال توماس اللاحق بالبراءة . . . . فهو إذ كان يكتب هذه القطع ، إنما كان يصارع ما يسمّيه أتباع كارل يونغ بالشبح ـ ويبدو أنه أفلح في استيعابه والتغلب عليه . » كلام كهذا يتغافل عن أن توماس بقي طيلة حياته في جولة صراع مع « شبح » لم يتغلّب قط عليه (لحسن حظ نثره وشعره) . وقد كتب يونغ في عدد حزيران ١٩٣٠ من مجلة « ترانزيشن » ان حياة الشاعر « بالضرورة ملأى بالصراعات ، لأن في دخيلته قوتين تتقاتلان : الإنسان العادي بمطالبته المشروعة بالسعادة . . . . وشهوة الخلق العاتية التي ، في ظروف معينة ، تسحق الرغبات الشخصية كلها إلى غبار . » طوال الأربعينات بقي توماس في قبضة صراع من هذا اللون ، ولم يكرّس أياً من شعره أو نثره اللاحق للذكريات الحلوة المرحة . ولن يحسب أحد أن قصص « صورة الفنان ككلب شاب » ، أو رواية « مغامرات في تجارة الجلود » ، أو تمثيلية « تحت غابة الحليب » ، هي رؤ ى للبراءة النقيّة ، إلاّ إذا

قرأها باستعجال ودونما تريث .

ونحن نعلم مما كتبه توماس في « أجوبة عن استفسار » أنه كان يعي ما قدّمته السيكولوجية الفرويدية من مساهمات مركزية، بل يعيها بما يكفيه لنقدها بذكاء . ويحتمل أيضاً أنه طالع مقال يونغ عن « علم النفس والشعر » في عدد حزيران ١٩٣٠ من « ترانزيشن » : فشخصيّاته الأنثوية تنبع من داخل الابطال ، وهي شديدة الشبه بأشخاص « الأم - الأخت - الزوجة » اللاتي يصفهن يونغ بأنهن « أنماط عليا موجودة من قبل » وترافقهن رموز الماء والانهيار[٤] . ومع ان المستحسن ألاّ يُغرى المرء بتطبيق نظريات يونغ السيكولوجية على كتابات توماس ، فإننا لا نشك في أنه كان في نثره المبكّر يحاول أن يجمع بين الانساق الجنسية والأسطورية في شكل أدبي فذّ . ولربما كانت مجلة يوجين جولاس (« ترانزيشن ») التجريبية ذات أثر في عزم توماس على القيام بتركيب أساطير شخصية : « نريد أساطير ، المزيد من الأساطير ! » أعلن جولاس بحرف أسود على ورقة مضافة إلى عدد حزيران ١٩٣٠ . ولم يكن قطعاً من قبيل المصادفة أن توماس ، الذي سبق أن ابتدع عدداً من الحكايات شبه الأسطورية الموفّقة ، قدّم قصته المعقدة سيكولوجيا « المرأة والفأر » للنشر في طبعة ١٩٣٦ من هذه المجلة .

نسخة عام ١٩٣٦ من حكاية « البساتين » تشاطر « المرأة والفأر » التقصّي ، الواعي ذاتياً ، لطبيعة الكاتب وعمله . فالتغييرات التي أجراها على مسوّدة عام ١٩٣٤ لها صلة بنظريات الصورة الشعرية ، والحلم ، والأسطورة ، التي كان يتناقش فيها السرياليون في انكلترا بين ١٩٣٥ و١٩٣٩ . ونحن نعلم من نقده

---

(٤) كارل يونغ « رموز التحوّل » ، ص ٣٨٨
C.G. Jung, **Symbols of Transformation**, p.388

اللاحق للسريالية كطريقة أدبية (« ملاحظات حول فن الشعر » في العدد الرابع من المجلد الرابع ـ شتاء ١٩٥١ ـ من مجلة « تكساس كوارترلي ») انـه كان على اطلاع تام على نقاط القوة والضعف فيها : وفي هاتين الحكايتين الدالّتين ، اللتين يجب أن نقرنهما بقصائد مثل « أنا ، في صورتي المتداخلة » (١٩٣٥) ، « عالمي هرم » (١٩٣٤) ، و« كل كل العوالم اليابسات ترفع » (١٩٣٤) ، نجـد أن توماس يصوّر بطلاً واحداً يتغلب على أوامر وإيقاعات اللاوعي ، وبطلاً واحداً ينهزم أمامها .

= ٢ =

كلتا محاولتيه الأخيرتين في الجنس النثري المبكّر ، « في اتجاه البداية » و « مغامرة من عمل قيد الكتابة » (صدرتا في ١٩٣٨ و ١٩٣٩) ، تتخبّط في تعقيد لفظي شبيه تبداخلات قصائد « بجانب المذبح في ضوء البوم » . وبعد أن أخفق توماس في إكمالهما ، انصرف فجأة إلى أسلوب النثر « السويّ » الخالي من الزينة . وفيما حافظ الشعر المنظوم بعد عام ١٩٤٠ على الغنى الرمزي الذي اتّسم به الأسلوب المبكر ، معدلاً بتزايد الإيضاح في الثيمة والإلقاء ، فإن النثر المتأخّر اطرّح عنه المشهد الرمزيّ برمّته . يقول فيرنون وطكنز إن ١٩٣٩ كانت « السنة التي تخلّى فيها عن النثر المكافح المشحون بالرمز الذي عرفته قصصه المبكرة الكثيفة الذاتية ، وأخذ يكتب قصصاً عن أناس يعيشون ويتصرفون بالضبط كما كانوا يعيشون ويتصرفون أيام طفولته . »(٥) وتوماس الذي كان عندئذ مفلساً ، بلا وظيفة ، وعلى وشك أن يصبح أباً ، وجد نفسه مدفوعاً بدافع لا يقل واقعية عن أسلوبه الجديد : « انا منذ مدة مشغول بقصص أكتبها للجمهور بقصد الربح ، في كتاب يقارب السيرة الذاتية ، يجب إنجازه قبل حلول عيد الميلاد . » هذا ما

(٥) Dylan Thomas, Letters to Vernon Watkins, p.20.

كتبه لصديقه وطكنز . وعندما كانت « صورة الفنان ككلب شاب » على وشك الصدور ، علّق عليها قائلاً : « أبقيت على العنوان الهازىء لأسباب تتعلّق بالفلوس ، كما نصحني النا شرون . » يبدو أن توماس أصاب في تخمينه ان الجمهور البريطاني ، الذي بدأ يُتخم بعنف الكبار في الحياة الواقعية ، سيرحّب بأقاصيص تدور حول الطفولة في سوانسي وكارمارثن .

لقد انصرف توماس عامداً عن الهموم الداخلية المحصن لكي يجابه أحداث العالم الاجتماعي ، وكأن الدرامة النفسية الصاخبة التي عُرف بها نثره المبكّر قد غدت أصعب من أن تُحتمل . ففي « الخوخ » يرتعب بطله الأوتوبيوغرافي من أن يبقى وحده ليلاً خارج حانة في الريف الغربي . وإذ يلملم أعضاءه لنفسه في الظلام يتذكر حادثة فنتزية اخترعها مرة وهو آمن في بيته في سوانسي . هذه « القصة » تحتوي على عدد من عناصر نثره المبكر : إنه يختلقها في « تلك الجزيرة الدافئة الآمنة ، جزيرة فراشي ، وسوانسي الناعسة في منتصف الليل تنساب وتتماوج حول الدار . » وفيها عفريتة من أجلها « صارعتُ في طول البلاد وعرضها » . عندما ينفتح باب الحانة ليطلق حزمة من الضوء الباهر ، يُنْقَذ الولد برحمة الله من عالم الخيال ويُدخل في عالم الواقع . ومن هنا فصاعداً ، سيبقى توماس الصبي معنياً « بنفسي أنا في الوسط بالضبط من قصة حيّة . » وفي القصة الثانية من المجموعة ، « زيارة لجدّي » ، يكون قد نجح في نفي العالم الحلمي الذي وجدناه في حكاياته المبكرة ، حتى أنه ينضم إلى جماعة من أهل النخوة تتألف من الحلاّق والخياط والقصّاب يسرعون إلى إنقاذ جده من خيالاته الطفولية حول رحلة موت « يقوم بها » .

وثيمة التدشين في أسرار الحب والجنون والموت تبقى على ما كانت في الحكايات المبكّرة ، ولكن بينما كان توماس في السابق منخرطاً في صراعات بطله ، نجده هنا يبتدع قناعَ صبيٍ يتمكّن خلاله من مراقبة الآخرين . ففي « الخوخ » ،

«باتريشيا ، إيدث وآرنولـد » ، « سَعْلَـةٌ صغـيرة مدهشـة » ، « شـأن الـكلاب الصغيرة » ، « من تتمنى لو كان معنا » ، و« زيارة لجديّ » ، نرى أن هدفاً اجتماعياً ما ـ حفلة شاي ، عرساً ، علاقة غرام ، أو دفنة محترمة ـ هو المنشود والمفقود . وإذا أخذنا الحكايات كمسلسل واحد ، كوّنت مسبحةً قد يصفها الصبي بأنها « مجابهة الحقائق » . واذ تتفرقع كل نفّاخة أمل صغير عند نهاية كل قصة ، يُدشَّن البطل في ناحية جديدة من نواحي الحياة .

إن قدرة توماس على انتقاء النعت الصحيح أو التفصيل الملائم الدقيق تخدمه جيداً في أسلوبـه الجـديد . فكلامـه في « الخـوخ » عن صالـون آن جونـز ، في خصوصياته اللاذعة ، مثال نموذجي للوصف الواقعي . وأسلوبه الظاهر الجدة في « صورة الفنان . . . » مدين ولا ريب بعض الشيء لأقـاصيص جيمـز جويس « الدبلنيون » Dubliners . ففي كل من هذه الحكايات نجد ان تصاعد الأمل ثم انهياره في ان تتحقق تجربة ما يحوِّل ركود الحياة الارلندية اليومية الى ضرب من السحر او الفرح . ونجد ان الولد (عند جويس) في كل من « عربي » و « الأخوات » و « المجابهة » يدشن في تجربة الموت ، والخيبة والشذوذ ، على نحو بادي الشبه ببطل توماس الأوتوبيوغرافي . والعلاقة الغرامية المخفقة في « ايفلين » و « شهمان » تماثل تقطع العلاقات في « باتريشيا إيدث ، وآرنولـد » . ويمكن ان نقـارن « مـا بعـد السباق » من حيث محاولة البطلل تحقيق التواصل الاجتماعي عن طريق السكر بقصة « غاربو العجوز » ؛ كما أن « أم » و « سحابة صغـيرة » و « قضية مؤلمة » لجـويس تعالج كلها ضربا من مأساة سقيمة من مآسي الطبقة الوسطى ، كما تفعل « شـأن الكلاب الصغيرة » و « حيث يجـري نهـر التـو » لتومـاس . فكلتـا المجموعتـين ، « الدبلنيون » و« صورة الفنان . . . » تؤلف سلسلة من القصص مصنفة بموجب مراحل الترعرع والنمو المختلفة عند الصبي . الا ان توماس لا يخرج أبدا من دائرة المراهقة ، وليس لديه تضاهي روعة « عيد اللبلاب في غرفة اللجنـة » أو النعمـة » لجويس .

والفرق بين نثر توماس المتأخر ونثر جويس المبكّر هو كذلك فرق في المنظور الدرامي . إن جويس في قصصه القصيرة يحقق النأي عن ابطاله ، ذلك النأي الذي ألحّ عليه في روايته « صورة الفنان في شبابه » : فالقارىء يشارك البطل في توقعاته المحطّمة دون التفات إلى الراوية . أما قرّاء توماس فأميل إلى توحيد أنفسهم معه ، فيرقبون مآسي الآخرين خلال مزيج من تجربة المؤلف وبراءة بطله . والنتيجة هي أن نقمة جويس التي تقارب المرارة في الأغلب ، تحل محلها كآبة غريبة ـ كآبة التجربة وهي تُرى بعيون البراءة . ولكن إذ يقترب مسلسل توماس من ختامه ، يحلّ محلّ الصبي البريء بطلٌ أخذ يعاني من خيباته . ولئن يهرب الراوية في « شأن الكلاب الصغيرة » إلى غرفة طفولته من حياة العاشقين المتشابكة ، فإنه في « غاربو العجوز » ينتقل من الانفصال إلى الاندماج بواسطة الخمر . وفي آخر وأجمل قصص توماس ، يحل محل الانفصال الأوتوبيوغرافي التعاطف المطلق مع البطل ، وهو في خيبته المأساوية في الحب قريب الشبه بغبريال ، بطل قصة « الموتى » لجويس .

رغم أن ديلان توماس في حديث إذاعيّ له في خريف عام ١٩٤٦ يستعيد بحرارة ذكرى عطلة قضاها على شاطىء البحر ، فان قصته « يوم سبت دافىء » تتيح لنا إطلالة نادرة على ضرب من الكآبة كان ينتابه بين فينة وأخرى (كما توحي بذلك « دفاتر الشعر ») . فيما يجلس البطل وسط جمهور الشاطىء المرح ، تتحرّك مشاعره « نحو عار قديم ، وشفقة قديمة ، كلاهما خارج العُطَل كلها ، كرجل حكم عليه إلى الأبد بمعاشرة الديدان » (« صورة الفنان . . . ص ١٣٦) . يلتقي فتاة « عند بوابة الحدائق » ، فتومىء له وتناديه باسمه « من فوق الجدران الشجريّة » . ومع انه يتوق لصحبتها ، إلا أنه عميق الشك ، مرّة ، بشأن جدارته . فيقول لنفسه : « لو أن فينوس دخلت إليّ على طبق ، لطلبت خلاً أصبّه عليها . » ونجد توماس يصوّر مرة أخرة حنين مارليز إلى عذراء من الحدائق ، ومرة

أخرى يضطر البطل إلى تقبيل أختها « الفزاعة » . وكأن المؤلّف أراد أن يرفض هذا النكوص إلى عالم نثره المبكّر في قصة « البساتين » ، نراه يسرع ليؤكد أن بطله كان « في غنى عن العالم الداخلي المظلم عندما فاجأه نهر التو بهجمته ، وجاءه الأناس العاديون الغريبو الأطوار متدافعين وزاحفين . . . من البلدة » . (« صورة الفنان . . . ص ١٣٣) . إن قصة « يوم سبت دافىء » خاتمة مناسبة لتلك السلسلة من اللمحات التدشينية للبلوغ والنضج ، التي تتألف منها مجموعة « صورة الفنان . . . » وإذ تتقدم القصة ، فإنه يلغي وجهة نظره الموضوعية المنفصلة ، ويعلن ولاءه « لأهل البلدة القذرة ، أولئك الأناس الصغار الذين يكادون لا يعرفهم أحد ، ولن ينساهم بعد اليوم أحد ، أولئك الذين عاشوا وعشقوا وماتوا ، وكانوا دوماً يخسرون » (ص ١٦٠) .

أما الرواية التي لم يكملها توماس « مغامرات في تجارة الجلود » ، فتدور حول شاب هو أيضاً عقد العزم على أن يشارك « الأناس الحقيقيين » في « حياتهم الحقيقية » . فبينما نجد في « البساتين » و « الزائر » وضمناً في « الأعداء » و « الستّة المقدسون » ، أن الأبطال قد انسحبوا من منازل الناس إلى بلاد اللاوعي ، نجد أن المدينة في « مغامرات . . . » هي مصدر التجربة . كان توماس منذ أولى زياراته إلى لندن يشتهيها ويخشاها : وهي في نثرة المتأخر تحلّ محل إلهة البحر الاعتباطية كمصدر للحب والموت ، ومكانٍ للطموح والإخفاق . « عدت للتو من ثلاثة أيام مظلمة في لندن ، مدينة الموتى بلا راحة ، » كتب عام ١٩٣٨ . « إنها في الواقع مدينة مجنونة ، مليئة بالرعب . . . لرونقها رائحة المِعْزَىٰ . » (من رسائله إلى فيرنون وطكنز ، ٢٠ كانون الأول ١٩٣٨ .) بعد ذلك بسنين كتب عن ذكريات تلك الزيارات الأولى ، أيام كان يقيم في غرفة واحدة مع الفريد جينز وميرفن ليفي ، واعتبرها عصراً ذهبياً للصداقات والإمكانات التي لم تتحقق.. وبقي يتأرجح بين التوق إلى مغامرات المدينة والخوف من مخالبها ، حتى موته في المدينة

التي كان يراها افتن المدن وأرعبها جميعاً ، نيويورك .

في قصته « مقدمة لمغامرة » (نشرت عام ١٩٣٧) يعزو توماس الهالة الجحيميّة التي تحيط بالمومسات والغوايات ، إلى المدينة . وبطله ، متأثراً بأخلاقيته القروية البروتستانتية ، يراها مكاناً للخطيئة حيث زمن الرؤيا « يدور دورته الكاملة الأخيرة » . وهي « ببحارها المميتة السبعة » و « سواقيها السبع » مدينة سماوية قُلبت رأساً على عقب . وكالصبي الذي رأيناه في « صورة الفنان . . . » ، نجد البطل الشاب معزولاً عن صدمات هذه البيئة ، وهو ما زال في حراسة « النساء الذهبيات بلا جنس » ، اللواتي حملنه بنقاء في بداية العالم . الكثير من هذه الحكاية مكتوب بأسلوب النثر المبكّر ، ولو ان حبيب الشيطان المذكور في « دفاتر » ١٩٣٠ - ١٩٣٢ و١٩٣٣ ، والبطل الشاعر المذكور في النثر المبكّر ، تحولا كلاهما بعين الحنين إلى ملاك نوراني . . .

« مغامرات في تجارة الجلود » بدأها ديلان توماس في عام ١٩٤١ . وفيها يكف الخير والشّر عن تحريك البطل الأوتوبيوغرافي الذي ، كتمهيد لتقديم نفسه لمدينة لندن كلوح حجري لها أن تكتب عليه ما تشاء ، يحطم بانتظام محتويات صالونه الضاحيوي . ويصف توماس محتويات منزل الصبي المريحة بتفصيل واقعي يوحي تماماً بزيناته الرخيصة : فيمزّق صورة فوتوغرافية لأمه « بلفافها الحريري بلون الباستل ، والشعار المعدني المستدير لجمعية السيدة روصر ، والكاميو المعلّق على صدر البلوزة المحاكة » - يمزقها قطعاً إلى أن « بقي كامل وجهها الميت المستريح في قطعة واحدة ، فمزّقها عبر الخدين ، وعبر الذقن ، وعبر العينين » (ص ١١) . والدافع وراء هذا التمزيق هو رغبة الصبي في تقديم نفسه دونما « بيت يأويه أو عون من أحد » للندن التي ، حسب ظنه ، ستدخله في أبعاد جديدة من التجربة الإنسانية .

والمفارقة هي أن مغامرات صموئيل لا تحمله إلى تجربة التدشين الجنسي ، بل

عودةً إلى الطفولة : ويحل محل أخته ، وأمه وأبيه ، بولي ، مسز ديسي (« إن هو إلا طفل ») ، وألينغهام ، وأثاث غرفة ألينغهام يأخذ مكان صالونه الضاحيوي المزدحم . والتوريات الفرويدية والسريالية أنجح ما في هذه الحكاية التي أراد لها توماس أن تكون سلسلة من « المغامرات » ينضو فيها البطل « جلوده » الواحد بعض الآخر كما تفعل الأفعى ، إلى أن يجد نفسه في عُرْي جوهري يواجه به العالم[٦]. وكانت الخاتمة التي خطط لها هي أن يلقىٰ القبض على صموئيل وهو عارٍ كما خلقه ربه في محطة بادنكتون . ولعل السبب في عدم إكمالها هو أن الحكاية جعلت تبدو لتوماس تقهقرية عوضاً عن تقدمية ، فغدت معارضة ساخرة للبحث عن التدشين ـ وهو الموضوع الجادّ الذي عرفناه في « صورة الفنان . . . » والحكايات المبكرة . وقد كتب إلى فيرنون وطكنز في أيار ١٩٤١ يقول : « كتابي النثري يسير سيراً حسناً ، ولكنني لا أحبه . هذا هو العمل الوحيد الذي أتذكّر صنعه بسرعة وبغير عناية . . . إنه خليع وتافه ، مضحك أحياناً ، ومائع أحياناً ، ورديء الكتابة دائماً ، وهو أمرٌ لا يقلقني كثيراً . » ولعل توماس ، بسبب كرهه الحقيقي لأسلوب هذه الراوية ، لم يستطع أخيراً أن يكملها .

لقد ابتنى المؤلف نثرة المبكّر من الرؤ يا الداخلية لفتى غير عادي ، شديد التأمل في ذاته . وقد تحقق هذا النثر أيام غرامياته ومنشوراته الأولى ، فاعتمد على التناوب بين استمثال المرأة والرعب منها ، كما اعتمد على البحث عن الإلهام الشعري . فيه ، كما في الشعر المبكّر ، نُسجت رموز وموضوعات المطالعات كلها التي أتخم بها نفسه منذ نعومة أظفاره . أما النثر المتأخر ، فينفض عن نفسه الرمزية والأسطورية ، وينحرف باتجاهه عن شعره المبكر والمتأخر ، وعن نثرة الأول . وإذ

---

(٦) انظر

Vernon Watkins, «Afterword» to **Adventures in the Skin Trade,** The New American Library, 1961.

تطور نثره المتأخر جعل يمثّل ، أكثر فأكثر ، رغبة توماس في الموضوعية في التقديم الدرامي ـ الأمر الذي لم يتح له موته المبكر تحقيقه . ولذا فان الكتابين « صورة الفنان ككلب شاب » و« مغامرات في تجارة الجلود » يكشفان عن تناقص في تلك القوة الغنائية التي تبدّت ثريّة ومليئة في نثره الأول ، والتي كانت ، في توحدها النهائي مع الصيغة القصصية ، مسؤولة عن القصص الشعرية الرائعة التي كتبها ديلان توماس في سنواته الأخيرة .

كراشو وديلان توماس :
متعبدان كبيران

بقلم
روبرت م . آدمز

بما أن * الأسلوب الميتافيزيقي يسمح بالنشاز ، بل غالباً ما يلتزمه كمبدأ اساسي ، فان النقاد كثيراً ما يؤكدون أنه اسلوب يستدعي الذوق الرديء في هذا الشكل أو ذاك . وقد رأى الدكتور جونسون أن الصورة الشعرية المتطرفة ليستْ سوى فرصة تتيح للشاعر ، دون داع منطقي ، أن يستعرض علمه أو براعته ، والكلام المشهور الذي قاله في الشعراء الميتافيزيقيين ، في « حياة كاولي » ، يعدد اخطاء هذا الأسلوب كما تمثلها المجازات الذهنية (Conceits) الخالية من الحرارة التي نجدها في شعر كاولي وكليفلاند وبعض قصائد الموت لجون دنّ ، التي يصعب على أي قارىء حساس استمراءها . بيد أن لائمة جونسون تقع بالضبط على تلك الصورة المعينة الواردة في شعر دن ، التي جرى اعتبارها عموماً كمحك للطريقة الميتافيزيقية في قول الشعر . إنها صورة البوصلة المشهورة[1] التي يتحدث

☆ «Crashaw and Dylan Thomas: Devotional Athletes» from **Strains of Discord** by Robert M. Adams, Cornell University Press.

(١) صورة الفرجار مثل آخر على المجاز الذهني اود أن اوردها هنا . ففي قصيدة « وداع » Valediction Forbidding Mourning لجون دن ، يصف الشاعر علاقته بحبيبته كعلاقة ساقيْ

عنها جونسون ، فيقول إنه لا يعرف هل البراعة أم السخافة هي التي تسودها . وإذا كان هذا صحيحاً فان الأسلوب الميتافيزيقي كله قد يصبح عرضة لأن يتهم برداءة الذوق . وأما ، من ناحية أخرى ، إذا وافقنا على صورة البوصلة كتشبيه مجازي ، فقد لا تبقى لدينا إلا فكرة غائمة جداً عن ماهية الذوق ورداءة الذوق في الشعر. الصورة بحد ذاتها غير متوافقة ـ ولو لم تكن كذلك لما أثارت هذا النقاش كله . فما الطريق إلى الدفاع عنها دون الدفاع عن صور أخرى هي ، أو تبدو أنها ، غير أهل للدفاع عنها ؟

خط الدفاع الأسهل يعتمد التوافق الدرامي أو المزاجي . فصاحب العقل الرياضي يروق له أن يستعرض خواص هذا العقل ، وهذا قد يقوده إلى التأكيد على مظهر الأشياء من زاوية نظر رياضية ، إلى أن تتحول كتابته ، دون وعي منّا أو منه ، إلى ما هو أشبه بالمونولوغ الدرامي . ولئن كان هذا امرأ ثقيلاً على الدكتور جونسون ، فان امكانية حدوثه اليوم لا تفزع الجيل الراهن . ولكن ، من الناحية الأخرى ، قد يلاحق المرء الأسلوب المسرحي والغروتيسكي من أجل الأسلوب ذاته ، دون أي دليل على أن المرء يستعرض نفسه ـ بل أنه قد يفعل ذلك بضرب من الاستمتاع بنكران الذات . والمثال الذي يتحدّانا هنا بوجه خاص هو ريتشارد كراشو[2] . فكتابته خالية من أي دافع درامي مهما يكن ، إنه لا يشبه دَنّ ، الذي

الفرجار الواحدة بالأخرى : فاذا ابتعد عن حبيبته مرتحلاً ، فهي كالساق التي تثبت في المركز وهو الساق الأخرى التي تدور حولها مهما ابتعدت . هي اذن المركز ، وهو المحيط ، ولا انفصال بينهما : وقد اعتبرت هذه الصورة من أشهر الأمثلة على ما سمّي « بالمجاز الذهني » الذي تميّز به الشعراء الميتافيزيقيون الانكليز في القرن السابع عشر. وكراشو واحد منهم . ـ المترجم .

(٢) Richard Crashaw (١٦١٢ ـ ١٦٤٩) شاعر ميتافيزيقي درس في جامعة كمبردج وكان احد زملاء كلية بيترهاوس من ١٦٣٥ إلى ١٦٤٣ . كان أبوه واعظاً من أعداء البابا ، أما هو فقد اعتنق المذهب الكاثوليكي وذهب إلى باريس حيث عرّفه صديقه ، الشاعر الميتافيزيقي الآخر كاولي ، على الملكة هنريتا ماريا التي كان سكرتيراً لها . وهذه عرّفت كراشو على الكردينال بالوتو حاكم روما ، الذي عينه سكرتيراً خاصاً له ، ثم جعله احد رهبان كنيسة مادونا دي لوريتو ، حيث توفي بعد ذلك =

كان مستعرض نفسه . ومع ذلك فان شعره دوماً متناشز . ولا يبـدي اية محاولـة لتلطيف أو عقلنة النشازات في صوره وأنغامه ، بل إنه يسعى جاهداً للكشف عنها وتأكيدها . وهي عموماً نشازات يستطيع شعر هربرت تلطيفها وتحديدها ، بحيث يبدو استعمالها عند كراشو ، في السياق التاريخي ، مجانياً جداً . وكانت النتيجـة تشظية حقيقية للرأي النقدي . وقد ظهرت مقاطع من شعر كراشو في انثولوجية صغيرة واثقة من نفسها ، ولكنها ملأى بالشعر الرديء ، تدعى « البوم المحنّط » The Stuffed Owl ، وهذه المقاطع أخضعت لتفحص دقيق اجـراه عليهـا نقـاد « متقدمون » معجبون بها .

و « لياقة الموضوع » أيضـاً مفهوم ضحل في تناول شعر كراشو ، لأنهـا لا تستطيع أن تدخل في حسابها الدوافع الأصلية التي دفعت به باستمرار إلى معالجة مواضيع « صعبة » . وسواءأكانت أم لم تكن ثمـة مواضيع هي غـير متوافقـة في جوهرها ، فمما لا شك فيه أن هناك تراكيب للمواضيع تستدعي عدم التوافق ، رغم أنـه قد لا يكون بالضرورة كبيراً . احدى ثيمات جون دَنّ المتكررة ، وهي موضوع كراشو الأولي ، هي التوق إلى اتحاد جسديّ بالاله ، وهذه الثيمة تبدو أنها تتحدى امكانية ردة فعل عاطفية موحدة. ففي صلبها توترات إذا بولغ فيها فانها إما أن تنفجر متحولة إلى نكتة ، أو تنتفخ إلى حجم غروتسكي . يبدو أن هذا الموضوع عند دَنّ بقي ، جوهرياً ، في حدود المجاز أو الكنـاية ، معبـراً عن مبالغـة واعية لذاتها . فعندما يتحدث عن أن الله يغتصبه حباً ، أو أن روحه العاشقة تغـازل

بقليل . أهم مجموعة شعرية له عنوانها « درجات إلى الهيكل » (١٦٤٦) ، وهي قصائد دينية ذات نشوة تعبدية كبيرة ، يظهر فيها أثر المتصوفين الاسبان . ولكن له أيضاً مجموعة من القصائد العلمانية بعنوان « لذات ربّات الفنون Delights of the Muses » من جملتها قصيدة مشهورة بعنوان « مبارزة موسيقية » ـ بين البلبل وعازف العود ، حيث ييأس البلبل من مساواة عازف العـود في تفانينـه ، ويموت قهراً . ومن أشهر قصائد كراشو « القلب الملتهب The Flaming Heart » التي كتبها عن القديسة تيريزا قبل أن يصبح كاثوليكيا . ـ المترجم .

حمامة المسيح الوديعة ، يستخدم لغة يعرف (ويخبرنا بصراحة في السونيتة الثالثة عشرة من « سونيتاتة المقدسة ») أنها مغالية و « شعرية » . وهذا مجرّد عكس للنكتة التي تقارب الكفر ، الواردة في قصيدة « الأثر The Relique» ، حيث يقيم شبهاً عابراً بين نفسه والمسيح : ولو كان الأمر اكثر من نكتة ، لغدا في الحال شيئاً لا يطاق . أما في شعر كراشو ، فان رؤ يا دَنّ العابرة ، المجزأة ، تتحول إلى إثارة متعمدة للأعصاب ، إلى مجموعة من النشازات العنيفة المقصودة . إذ ان كراشو يوّحد بين مشاعر وأفكار تتصل بأشياء ، فيما بينها بعض نقاط من الشبه الحقيقي ، ولكن العقل عموماً يُبقي على شيء من التضادّ بينها . والذي يميّز الدمج عنده هو أنه لا يحاول أن يخفي التضاد الكامن ، لأن الأحساس به يعني الاحساس بعمق المشاعر التي تتخطّاه . إن الشاعر يحب الله كما يحب الطفل الرضيع صدر أمه وكما يحب الشهيد طعنة الرمح الأخيرة ؛ إنه يحب الله كجرح فاغر وفم شهواني ، ببراءة طفوليّة ونقيضية مسفسطة ، إلى أن تصبح صوره كلها ـ كما يقول اوستن وارن ـ « عالماً من الأخيلة ، تملأه الأطياف القلقة المتحوّلة » . وثيمته المفضلة هي اتحاد الأضداد : اتحاد الألم واللذة ، الحياة والموت ، التحقيق والحرمان ، المطالبة والاستسلام . وهي دائماً تحوي درجة من عدم التوافق ، وكثيراً ما يبقى عدم التوافق على حاله ، مع حسّ بالاجهاد وأحياناً بالنفور أو الاشمئزاز . وبالضبط لأنه ينجح في التوحيد في تأكيد واحد ـ رغم اشد التناقض ـ بين « أسمى » افكاره و « أحط » مشاعره ، بين أشد أحاسيسه « جسدية » وأشد تطلّعاته روحانيةً ، فان الذوق التقليدي « الجيد » ينفر أحياناً من كراشو ، ويضحك أحياناً له .

إن المحكّ النهائي لتعاطف المرء مع ذوق كراشو نلقاه في الصور المنعزلة الغروتسكية التي تكاد تبدو فاضحة على طريقتها في « ابيغرامات إلهية »[٣] Divine

(٣) الابيغرام epigram قول مركز فيه براعة وحكمة ، وقد يكون قصيدة قصيرة جداً ، فيها إيجاز ودلالة . ـ المترجم .

Epigrams حيث الاقتصاد قليل ، حيث تتكاثر المشاعر فيما يشبه عناقيد الزهر مع عُقَدٍ من التضاد العنيف ، في وفرة هائلة . لاحظ ، مثلاً ، خشونة الأبيغرام الذي عنوانه « جسد ربنا المبارك ، عارياً ودامياً » :

تركوك عارياً ، ربّاه ، الا ليتهم تركوك !
وهذا الرداء أيضاً ، ليتهم حرموك إياه .
بنفسك كسَوْتَك كما بأفخر ثوب
إذ فتحوا الخزانة الارجوانية في جنبك .
لم يكن يوماً ثمة ثوب يستحق حُسْناً
أن ترتديه ، سوى هذا المصنوع من دمك .

الدم ثوب ملكي لأنه ثمين وأرجواني ، ويضع على الرأس تاجاً . وهو يسربل ارواحاً كثيرة لكانت بدونه عارية ، ولكنه يمثل التضحية الكبرى من قبل المسيح . هذا التشبيه بين الثياب والدم من هذه الأوجه كلها قد يقام دون أن يوحي « بسوء في الذوق » أو بمشاعر غروتسكية . ولكن عندما يدفع الشاعر صورته خطوة اخرى ، باشارته إلى الجرح الذي ينزف منه الدم كـ « خزانة » ، تتهدّد القصيدة بالسخف وامكانية التنفير . ولعل أغرب ما فيها أنها خطاب موجه مباشرة إلى المسيح على الصليب : فأن يوحي الكلام أن عذابه مريح للشاعر ، وأنه وسيلة من وسائل غرفة نوم ، فأمر يبدو مقلقاً وغير ضروري . رب قائل إنه ليس هناك طريقة أخرى للايحاء بمزيج من القدسية والروحانية العزيزة ، والفائدة الاجتماعية ، السوقية . ولكن حتى اختيار ثيمة كهذه وعناصر كهذه لممارسة اسلوب البراعة الذهنية قد يبدو منافياً للذوق . مبدأياً ، يجب أن يكون الحكم موحداً : إذا كان الشكل منافياً للذوق ، فالأسلوب منافٍ له ، وكذلك المادة نفسها . ولكن ، في هذا المعنى المجمل ، ما الذي يعنيه انتفاء الذوق ؟ هل يتضمّن حكماً بأن المؤثرات « المتناغمة » فقط أهلٌ للتحقيق من قبل الشاعر ؟

وأبعدما بلغه كراشو في إيراد النواحي المنفّرة من صوره الشعرية نجده في الابيغرام حول الاصحاح الحادي عشر من انجيل لوقا : « طوبي للثدييَنْ اللذين رضعت منهما » :

هب أنه جلس للأكل من ثدييك ،
جوعك لن يشعر ما هو يأكل :
سرعان ما يأكل الثدي ، وهو يدمى ،
وعندها لترضعنّ الأم من الابن .

يكاد يقول الشاعر هنا إن « التجسّد » كان نكتة مقرفة على يسوع ومريم . وإذ يجتمع الزنى ، والشذوذ ، وأكل لحم الانسان ، بالاضافة إلى النشاز في أن يجلس احد « للأكل من ثدييك » ، تصبح الرباعية درّة صغيرة من الغروتسكية ! وأشدّ ما يدهشنا في القول كله هو نبرة السرعة ، والأناقة ، والمتعة في اقامة الأضداد ـ ففي الأفكار الجميلة ، والمألوف ، فيما يبدو ، تكمن امكانيات من الفظاعة . وما من ريب في أن كراشو في هذه القصيدة لم يكن يعني شيئاً سوى ليّة رديئة للعلاقة القائمة بين الروح والجسد .

والمقطع ١٩ من قصيدة « الباكية » فيه المقدار نفسه من تنفير حس اللياقة التقليدي ، وهو مضحك باطلاقه المذهل لمعان غير ملائمة :

والآن ، حيثما راح يطوف
في الجبال الجليلية
أو طرقٍ أشدّ عداءً له ،
يتبعه نبعان مؤمنان ،
حمّامان سائران ، تياران باكيان ،
محيطان موجزان ، متنقلان .

هذا المقطع المشهور عن جدارة ، يذكّر المرء بمشهد من سلفادور دالي ، اكثر من أي شيء آخر . حزن المجدليّة هنا غروتسكي : إنه يشوهها حتى لا تشبه البشر في شيء . فالملامح الانسانية عندما تتشوه وتتكسرّ دموعاً ، تعتبر عادة قبيحة . ودموعها ، إذ تتخطى الحزن العاديّ ، تتخطى القبح العادي والسخف . وهذا الحزن لن يرضاه المسيح كحزن . أما الطرق « الأشدّ عداءً له » ، فهي بالطبع تلك التي تؤدّي إلى الصَّلب ، غير أنها بالقرينة مع السخافات المتراكمة في نهاية المقطع ، قد تؤخذ بمعنى موقف المسيح من تابعته البائسة . حزنها لا عون لها فيه ، ولا تملك نفسها عليه ـ ولكنه موجز ومتنقّل بسبب انسانيتها التي ما عادت تُعقل . إن المرء ليضحك إزاء هذه الصور ، ولكنه يتقزز أيضاً ، وهذه النتيجة ، إذا كان فن كراشو فنّا وليس مجرّد صدفة ، يمكن أن تعتبر مليئة بالمعنى دون أن تدعى بالضبط « معبّرة » . يبدو أن هذه التقنية في إيجاد استعارة مستمرة ، منمّقة وفضفاضة ، تنتهي بهذا المقطع ، وهو يثير الضحك كما يثير الضحك متبارزان يتحولان فجأة إلى ثنائي غنائي : فالفن قد طُوِّر باتجاه يتخطى الطبيعة ويتحدّاها . بيد أن أن سخفه يمكن أن يرى منسجماً ، أو صادقاً ، مع ضرب من الشعور ، أو الطراز ، أو الاسلوب . وإذا لم يفرض الشعور نفسه بشكل لا يقاوم على المصاعب التي يقيمها اللحم ، والدم ، وحسّ الفكاهة ، فلعل النصر الأكيد ليس هو ما يقصده الشاعر . فالشعور يجب أن يتلوّن بحسّ متطرف للامعقول ، بل يجب أن ينبع ـ بنوع غريب من التأكيد السلبي ـ من اللامعقول ، كأن اللامعقول هو الضمان لوجهة نظر منها فقط يبدو هذا الحزن الرهيب سخيفاً وغير معقول . ولن نستطيع أن نلوم شاعراً متديناً إذا آمن ، وطالب قرّاءه أن يؤمنوا ، بتعريف للواقع يشمل اكثر مما يستطيع البشر برهانه . وأنّى له أن يوحي بواقع ما ، بحقيقة ما ، إلاّ من خلال المشاعر التي يتخيّل أنها ملائمة لها ؟

كان من دأب النقّاد الصارمين الذين يعودون بذوقهم إلى القرن التاسع عشر

يستشهدون بعبارات من «الباكية» وقصائد مماثلة لها للدلالة على عجز كراشو عن نقد كتاباته . وجاءت روث ولرستاين ، وعزمت على ردّ الاعتبار لكراشو ، فقللت من شأن تلك القصائد باعتبارها من حماقات الشباب التي سرعان ما تخلّ عنها . ولكن اوستن وارن التقط وجهة النظر القديمة مع فارق ، وكان اول من قال إنها نتائج نوع من الذوق يختلف عن الذوق التقليدي المقبول ، فهي ليست محاولات فاشلة للتشبّه بقصيدة اندرو مارفل «الحديقة» ، بل قصائد مصاغة وفق نموذج يختلف كلياً عنها . كان الحلّ الوسط الذي قدّمته روث والرستاين ينطوي على الكرم ، ولكنه لا ينسجم مع الترتيب الزمني لأعمال ريتشارد كراشو : فالمقطوعة التي تذكر «الحمّامين السائرين» إنما اضيفت إلى «الباكية» في نسخة ١٦٤٨ ، وبما أن الشاعر مات في اوائل ١٦٤٩ ، فكيف لنا أن نصرف المقطع بالزعم بأنه من الأعمال غير الناضجة ؟ وابيغرام الخزانة الأرجوانية نشر لأول مرة في «ثلاث درجات إلى الهيكل» (١٦٤٦) ، قبل موت الشاعر بثلاث سنوات،واعيد نشره عام ١٦٥٢ باضافة اغنية ملأى بالدم والأحشاء تدعى «على الصليب الدامي» . فالظاهر أن ذوق كراشو لم يتطور نحو ، ولا بعيداً عن ، الاستعارة الغروتسكية التي نعتبرها «منافية للذوق» . كل ما هناك هو أن ذوقه كان يحوي رقعة من «الذوق الرديء جداً» ضمن رقعة اكبر من «الذوق المقبول» ، وكان يرقى احياناً إلى شيء لنا أن ندعوه «الذوق الرائع» ، شريطة أن تكون معايير ذوقنا في كل هذه الحالات تقليدية . وبكلمات اقل تلويناً ، تحوي صور كراشو أحياناً غروتسكية كثيرة (سوقية أو احشائية) ، وأحياناً غروتسكية قليلة ، وأحياناً لا تحوي شيئاً منها . وما تحويه تخضعه لتناغمٍ ما ، تارةً بسهولة ، وتارة بصعوبة ـ وتارة ثالثة بالجمع العنيف .

بامكاننا أن نرى كيف يتضمّن الشعر التعبدّي الميتافيزيقي نوعين متباينين جذرياً من الذوق عوضاً عن مرحلتين في تطور الشعر الواحد ، إذا تحوّلنا إلى مثال

من الباروك التعبّدي المعاصر . لعله من المبكرّ أن نجزم فيا إذا كانت « السونيتات الدينية »[4] لديلان توماس ستصمد للزمن ، ولأي سبب - هل ستصمد بسبب ذوقها أم رغماً عنه ، لأنها مدعومة بقصائد اكثر تقليدية أم بدافع من حيويتها أو غموضها . ولكن الواضح أن الاستمتاع بقصائد تصف المسيح بأنه « معلّقاً بمسمار صاح منذ آدم » وجبرائيل بأنه « كاوبوي » ، وأن الربّ « ديك قديم من اللامكان » يعتمد على ذوق ليس ميتافيزيقياً وحسب ، بل يفسح المجال للباروكي الغروتسكي .

ثمة في سونيتات توماس الكثير مما هو ممتع ، إضافة إلى ذوقها . فهي ، تَقَنيّا ، لذة نادرة - مندفعة ، نشيطة ، معقّدة ، وخارجة على كل قانون . وهي تقبل احياناً القوافي « المنحرفة » أو التوافق الصوتي بدل القوافي الصحيحة ، واحياناً تنسى القوافي البينة كلّياً . نسق القوافي الأساسي فيها تضعه اولى السونيتات العشر ، إذا لم تخنّي اذني ، على هذا النحو : أ ب ج ب أ ج د هـ د هـ و ز و ز ، ولكن تقفية ألـ ج - ج ، وهي أصلاً ضعيفة (Adam-Scream) سرعان ما تتلاشى ، وبعض التقفيات الأخرى تُنسى كذلك إذا اقتضى الأمر . والترقيم فيها غريب ، وليس ما نتوقع . والتركيب في الجمل يتحدّى الاعراب في كثير من الحالات ، والضمائر وعائداتها مشوّشة (أنا ، انت ، هو ، نحن ، ترد دون أي مؤشر لمن تعود بالضبط) ، والصور المجازية - دائماً عنيفة ، وأحياناً غروتسكية - مستقاة من الخصي ، وهو ميروس ، ورؤ يا يوحنا ، وعلم المصريات ، والرعويات ، وبراري الغرب ، ولعب الورق . وزاوية النظر هي بصراحة تلك التي لمّح لها فقط كراشو - وهي أن تجسّد المسيح مقلبٌ رهيب قام به إله رهيب على المسيح ، ومريم ، والبشرية .

(٤) يقصد المتوالية التي عنوانها « بجانب المذبح في ضوء اليوم » . - المترجم

أما أن الموضوع ملائم للأسلوب الميتافيزيقي فأمر لا يُنكر . بل إن الطرز الميتافيزيقي متعاطف أصلاً مع الموضوع ، لأن جوهره هو المزج ، بفعل من عاطفة جامحة ، بين عالمين متباينين ضمن نغمات متعمدة من العذاب الجمالي والخلقي معاً . إلاّ أن شدة التقابل التي تبهرنا في شعر توماس ليس لها موازيات كثيرة في تاريخ الأدب . لأن التوتر مع التكثيف هو القيمة العظمى في اسلوبه ، ويتحقق الأثر المنشود على نحو رائع برصّ الصور وطحنها معاً ، يدفعها نبض ايقاعي متواتر ، في ابيات تتوقف عند أواخرها . والواضح أن توماس ، مثل سلفه كراشو ، يتقصّد الخلط العشوائي بين الوان متباينة عديدة من العذاب ، يخلق بها عالماً خيالياً فسيحاً يعج بالألم والفجيعة . ولكي يحقق ذلك ، يستخدم اللغة نقراً ، كعازف بيانو يعزف على المفاتيح بساعديه ، خالقاً ضوضاء بربرية عنيفة متناشزة تتصف بالتوتر من كل نوع ، ولكنها لا تتصف كثيراً بالبناء . ولهذا ، رغم أنه فرض ضروباً شتى من التماثل على مادته ، فاننا نكاد لا نجد فيها ما يمكن أن نصفه بالوحدة . الصور تكرّرها ، وتنوعها ، وتلعب عليها ، وتحوّلها ، وتطأها ، صور أخرى : ولكن ليس هناك تطور منطقي أو عاطفي واحديسيطر على التطورات الأخرى كلها .

ومن هذه الناحية ، تقف سونيتات توماس مضادةً بشكل مدهش لأسلوب دَنّ أو كراشو الشعري . إن الحركة الباحثة ، الراشقة في فكر جون دَنّ غدت مضرب المثل . ولئن تكن القوة المسيرّة والموجهة لها عموماً هي المزاج ، فان الشكل الذي تتخذه منطقي . وإذا كانت كثيراً ما تتابع اتجاهين منطقيين أو اكثر في آن وحد ، فانها نادراً ما تتحدّى الامكانات المنطقية طويلاً ، كما أنها لا تبالغ في التحدّي دون تكييف أو حلّ أخير ضمن وحدة منطقية أكبر . وهكذا الأمر مع كراشو . فرغم أن حركة الصور لديه عاطفية اكثر منها منطقية ، مما يجعل نسج شعره اكثر خلخلة ، إلاّ أن الصور تتعنقد وتسمو بنفسها في نسق واضح من

الاستجابات لتوتر أحاسيس الشاعر . ولكن ، مثلاً ، عندما يبدأ توماس في « السونيتة الرابعة » سلسلة من السخافات المتناقضة والمستحيلة على العقل ، على طريقة دَنّ في قصيدته « هيا اقبض على نجمة ساقطة » ، فانها لا تأتي من أي مكان ، ولا تقود إلى أي مكان . والشيء الأكيد الوحيد الذي يبدو أنه يتكامل هو رؤيا الشاعر يوم القيامة بعد دفن المسيح :

أتُشَدُّ مساحاتُ العظام لولدٍ مُنْحَنٍ ؟
زرِّري قميصك على سنامٍ من الشظايا ،
عينا جَمَلي ستؤ بِّران الكفن .

لكان سخيفاً لو قلنا عن أي شاعر آخر أن الفكرة الوحيدة التي تقودنا اليها شعره هي البعث بعد الموت . وهل من فكرة أعظم ؟ غير أن القيامة التي نواجهها هنا ، ترد في السونيتة الرابعة ، قبل الصلب (في السونيتة الثامنة) ، ولا تُبتنى في حَدَث له أية ضخامة . وعندما « تؤ بِّر » عينا جمله الكفن ، لا يقول توماس أي شيء خاص . بل يسترسل ، في غياب منتشٍ من الأفعال ، في وصف عملية الرؤ ية . ولكنه لا يقول شيئاً عن الفاعل المركزي ، أو الحدث المركزي :

إنعكاس في الحب للملامح الفطرية ،
صورٌ التُقطت ليلاً في الحقل المحفوف بالخبز ،
لقطة مكبّرة يوماً لابتسامة على حائط من الصور ،
مسقَطة بنور الآلة العارضة على فيض المونتاج .

وسواء أنظرنا إلى السونيتة الرابعة بمفردها ، أو كواحدة من متوالية ، فإن أثرها يتلاشى من غير خاتمة أو اتصال ، وإذا الغرائب اللامعقولة المتراكمة في الأبيات السبعة الأولى لا تؤ دّي إلى حلٍّ كالذي تهيؤ نا له طاقتها المتصاعدة .

والحقيقة هي أن السونيتات مشظّاة على غرار قصيدة « الباكية » ، ولكن بشدة أعظم . فهي لا يعوزها الشكل الضافي وحسب ، بل العلاقات المحدّدة بين الأجزاء . ومن علائم هذا العَوَز تخبّط محاولاتنا في التفسير الدقيق . فهي في معظمها تعاني من نبرة تتردد بين إمّا وأو ، وذلك لأن العلاقات بين العناصر ـ مثلاً ، بين السيرينات ذوات النهود كالقِرَب والصلب ، أو بين الدب الأبيض المستشهد بأبيات من فرجيل والملاك جبرائيل حاملاً مسدسين ـ يحدّدها الناقد ، لا الشاعر . « ربما يعني توماس هذا ، أو لعله يعني ذاك . » ومنطوى الأمر هو أنه لا يهم كثيراً أي البدائل نختار . وبما أن توماس ، بمعنى ما ، لم يقرّر الخيار ، إذن ليس من واجب القارىء أن يقرّره . وهذا كله لا غبار عليه ، وما من شك في ان الشاعر يُغني قصيدته حين يضع فيها معنيين في آن معاً ، ولكن ما من شك أيضاً في ان الشاعر يشوّش قصيدته حين يضع فيها ستة عشر معنى في آن معاً ، دون أن يوضح العلاقة فيما بينها . أفضل أشكال الوحدة ، ولا ريب ، هو أوسعها معنىً وأقلها رَهَقا ـ ومسؤولية القارىء أو الناقد هي بالطبع أن يكتشف هذا الشكل من الوحدة . ولنا أن نخمّن أيضاً أن المعنى الكامل للقصيدة لا يمكن أن يُدرك إلا بالنظر إليها في طرق متباينة متعددة ، بل ومتناقضة ، بالتعاقب . فثمن الغنى الفكري الحقيقي ليس بالباهظ أبداً ، مهما علا . غير أن الحشد من أجزاء لا يتصل بعضها ببعض ، أو مبهمة الصلات فيما بينها ، قد لا ينتج فينا انطباع الغنى ، بل الرتابة . ثم إذا وجدنا الوحدة البنيوية كلها في القصيدة تُستقطر إلى تضاد مسرف واحد شديد النقر ، ويستقطر معها أملنا كله في تنويع أثرها ، فان معظم مفهومنا عن اللياقة البنيوية يجب أن يسقط عنا . ولا بد من القول إن في تاريخ الشعر كله قصائد قليلة جداً توحي إلينا بمثل ما توحي به « السونيتات الدينية » لديلان توماس من طاقة مدوّمة عمياء لا تتصل بأي تركيب كليّ . إنها تذكّرنا

بلوحات جاكسون بولوك ـ دوامة من الطاقة ، غير آلية أبداً ، عنيفة ومباشرة ، وأعصاب مبدعها جميعاً عارية ومكشوفة ، ولكن دون أن يتميز بعضها عن بعض .

هل يمكن الدفاع عن موقف جمالي يقول إن الشاعر في غنى عن تزويدنا ببنية تتألف من الحالة الذهنية ، أو النبرة ، أو الصورة المجازية ، أو الترتيب الزمني ، أو النص الخاضع لقواعد النحو ، ما دام كل مقطع في قصيدته مبنياً على ما يكفي من التقابلات المتوترة ، العنيفة ؟ التمايزات هنا تتعلق بالكم ، وليست مطلقة . ولكن لا شك أننا سنصل نقطة نجد عندها أن القصائد المشوّشة المضطربة تبدو وكأنها أفضل مقترب إلى التشويش والاضطراب ، وان الروايات البليدة هي أبدع تعبير عن البلادة . هذا هو خطأ المحاكاة في أرهب أشكاله . إننا فيما يتعلّق بالبلادة والفوضى ، نشجب هذا الخطأ بمنتهى السهولة ، ولكن عندما نجد أن المثار هو قضايا الذوق الغروتسكي والمتناشز، فاننا بشكل ما نتساهل في معاييرنا لعلنا فعلا قد تعلمنا أن ثمة أكواناً للسكنى أكثر مما تحلم به أية فلسفة واحدة . غير أن عالم أولئك الذين يقسمون الذوق إلى « جيد » و« رديء » ينطوي على أصول وحدوية صارمة . وهذه المفاهيم ، إذا طُبّقت ، وجب تطبيقها جملة وتفصيلاً ، وضمن نطاق تقليدي صلب . وإذا لم يكن الموضوع المركزي في القصيدة عرضةً للاتهام بأنه منافٍ للذوق ، فلا معنى هناك لشجب المحسّنات التي قد تكون ملائمة تماماً لذلك الموضوع ، ومعبّرة عنه . أما إذا غدا الموضوع هو التناشز بالذات ، فاننا نقف حينئذ في تلك البقعة التي هي بين بين ، حيث تكون معايير الذوق كلها مشروطة بذوق المرء الخاص بالنسبة للشيء الذي تجري تجربته . فالشكوى الحقيقية ضد الشعر الميتافيزيقي المتصف بالتوتر دونما حل ، ليست في أنه يفترض نوعاً واحداً من الذوق كمحكّ دون الأنواع الأخرى جميعاً ، بل في أنه يثير الشكوك

في صحة أي معيار فرديّ للذوق . فهو يجعل صريحاً وظاهراً اعتمادَ القصيدة على تجربة القارىء التخيّلية ، الذي هو ضمني في الشعر التقليدي ، ويفعل ذلك بافتراض حالة خاصة في القارىء هي شائعة لحد ما بحيث لا يمكن اعتبارها حالة خاصة ، ولكنها ليست شائعة بحيث نعتبرها حالة عامة للجميع .

وهكذا فان النقّاد لايسعهم أن يفترضوا لياقة أسمى من لياقة أخرى دون إعلاء مادة على مادة كموضوع ، بحيث أن جميع أنظمة القيمة النقدية ترتكز في النهاية على أنظمة قيم عامة ، وهذه الأنظمة لا تتوافق إلا من بعيد ، إن توافقت . هذه ملاحظة غير مشجعة للنقاد . بيد أن الكتّاب لا تقلقهم كثيراً نسبية تكاد تكون كونية . فالكتّاب ، في أحسن الأحوال ، لا يخضعون للمبادىء ، ولهم أن يكتفوا بكسرة من ذلك الهرم القيَمي الذي يبني منه النقاد دوماً برج بابلهم . لقد أحسن ديلان توماس فعلاً عندما رحّب بفرصة تتيح له أن يرى بنفسه مقدار ما يمكن للشعر أن يقترب من المرض النفسي أو العقلي ويبقى مع ذلك شعراً . وقد قارب بين الاثنين أكثر مما فعل الشعراء منذ وليم بليك ؛ وثمة أسباب كثيرة تحدو إلى الاعتقاد بأن القلق حالة مستديمة وعامة بالنسبة للإنسانية المفكّرة ، وذلك يبرّر خيار ديلان توماس ، وأكثر .

ديلان توماس
بقلم جون بيلي

من الجلي* أن بين شعر ديلان توماس وشعر رامبو وهوبكنز الكثير مما هو مشترك ، وكذلك بينه وبين الوسائل اللفظية التي تستخدمها السريالية التقليدية . ولذا فإن أية محاولة لتفسيره وتذوقه يجب أن تبدأ من زاوية اللغة : والاحتمال شديد بأن نجد ما الذي يستهدفه توماس ، وما الذي يريد أن يقوله ، إذا تفحصنا أولاً الأشكال اللغوية التي انجرف فيها لقول ما يريد .

الكلمات ، الكلمات المفردة ، في شعر توماس أهمّ بكثير مما هي في شعر ييتس أو أودن . وعلينا أن نتوقع ذلك . ومع أن أودن قد قال ان أولى الضرورات للشاعر هي « عشق للكلمات » ، إلا أن لغته الإشارية جداً تعتمد على « زخم التركيب اللغوي الطبيعي » ، الذي كان ييتس ينشده جاهداً ، أكثر من اعتمادها على الألفاظ المفردة . إن النمط السويّ في شعر ييتس وأودن هو الطلاقة ، الحديث : أما النمط السوي عند توماس فهو الترتيل والتعزيم ـ الكلمة المفردة كشيء ، يسقطه على صفحة من الورق . إذا أبقينا هذا التمييز الأساسي نصب

☆ «Dylan Thomas», from **the Romantic Survival** by John Bayley, Oxford University Press.

أعيننا ، قد نجد أول موطىء قدم لنا في مواجهة مصاعب شعر توماس في مقارنة بعض نعوته بتلك النعوت الإشارية التي تحدثنا سابقاً عن كيفية عملها .

---

(١) محْجَر وقبر ، الدم النحاسي .
زهرة ، زهرة ، الكل الكل والكل .

(٢) مسبوكاً من معادن الإنسان ، راح الخطيب النحاسي واضعاً طيفي في معدن . . .

(٣) وإذ يلتوي درعي المصري في صفحته ،
أكشط جاهداً خلال الصمغ حتى عظمٍ كوكبي وشُمَيْسةِ دم .

(٤) محوّلاً وجهاً نفطياً ليجابه العدو
محولاً الموتى الراجلين إزاء جدار القناة .

(٥) حيث كانت مياه وجهك يوماً
تدور للوالبي .

(٦) . . . لطخة النتريك
على الشوكة والوجه .

(٧) الليلة قريبة ،
والشبح النتريكي الذي يضاجعها ، الزمن والحامض .

(٨) في الحقل والرمل
تروح وهي تحفر
المثلثات الاثنا عشر لملائكة الرياح .

(٩) سالت عروقي بالطقس الشرقي ؛
ودون أن أولد عرفت الليل والنهار .

(١٠) تأمل الآن تمثال الزمن العتيق ، وقد ابيضّت لحيته بشمس مصرية ،
وتبلّلت قدما ببحر سَرَقُسّه .

(١١) . . . بهذه السرعة أتحرك متحدياً الزمن ،
هذا السيد الهادىء الذي تهتز لحيته في الريح المصرية .

(١٢) في أقطاب السنة
حين ماتت الأطيار السوداء كالكهنة في السياج المجلبب ،
وعبر نسيج الأقاليم دنت قاصيات التلال ممتطيات .

(١٣) ذات مرة كان لون القول
الذي نقع مائدتي على الناحية الأقبح من التل
وفيها حقل مقبع مقلوب استكانت فيه مدرسة
وتنامت رقعة سوداء وبيضاء من فتيات يلعبن .

(١٤) أحشاءُ ساعة . . .

(١٥) رغم أن المدينة رقدت ، تحت ، مورَّقةً بدم تشرين .

(١٦) قلبي الشغول الذي يرجف وهي تتكلم
ويسفك الدم مقاطع ويبتلع كلماتها .

(١٧) تنطنط الطيور النافشة وتتصيد ، وبائعات الحليب
وادعات في قباقيبهن فوق السماء الساقطة .

إذا حلّلنا الكلمات المفردة في هذه الشذرات ، يحيرّنا التنويع العريض الذي تتكشّف عنه في مفعولها . بعضها يُظهر ذلكَ الشحن الشعري ، الموجود « كشيء » مُرْضٍ وكمشير مرهف في آن واحد ، الذي نتوقعه في الشعر الأكثر إلفة لدينا . في المقتبسين ٨ و ١٢ كل الكلمات - « ملائكة » ، « مجلبب » ، « نسيج » - تتصف بذلك ، وكلمة « تحفر » تجمع بنعومة وشمول بين ايحاءات الريح وهي تحفر أثلاماً في الثلج أو الرمل ، وبين الخطوط المحفورة في ميناء المزولة (من اوليات حقائق الشعر الرومانسي أن الكلمات المحدّدة ، عادة ، « توحي » بأقوى مما توحي به الكلمات المبهمة) . « أحشاء » الساعة ، مدهشة كبعض كلمات فاليري ، وقوية الوقع مثلها . « النافشة » في ١٧ مثلها دقيقة ومحددة ، و « مقاطع » في ١٦ توحي بلمسة « سيبيلاً » syllabic (العرّافة) النبوية ، وهي أيضاً مجازٌ لغة أشبه بعبارة « للقلب اسبابه » . « مورّقة بدم تشرين » مجاز واضح لأوراق الخريف ، وكذلك « السماء الساقطة » كنايةً عن ارض مكسوة بالثلج . أما « مقبّعة مقلوبة » capsized فاستعمال ميتافيزيقي لكان يفرح شكسبير أو دَنّ ، للتلاعب الظريف على اللفظة (الانكليزية) . والدقة في كلمتي « استكانت » و « نمت » تشير إلى ذلك المزيج من الراحة والحركة القلقة الذي يسكن رؤ ية توماس للمراهقة . ٥ أيضاً مجاز ذهني ، و ٤ ، ١٠ ، ١١ امثلة على الصورة الخصوصية ولكن المتماسكة دائماً ، كما في « النجم » و « النمر » عند بليك . كلمتا « مصري » و « شرقي » ، عند توماس ، صورتان للزمن دائماً . غير أن « نتريكي » و « نحاسي » محيرّتان اكثر : يبدو أن « نتريك » أيضاً تقترن في ذهن الشاعر بالزمن والتهرّوء ، ولكن استعمالها في المثل اللاحق يشوّشنا ، ولو أن كلمة « حامض » تعطينا نوعاً من دلالة مقتلعة . أن يكون الخطيب « نحاسياً » فأمر مفهوم (تومي الكلمة بقرائنها الانكليزية بمعنى صوت الخطيب العالي ، والخالي من المعنى - المترجم) ، ولكن ما

علاقتها بالدم (كما في ١) ، ولماذا العظم « الكوكبي » (كما في ٣) ؟ يبدو أن اللغة هنا انصرفت عن القطب الاشاري إلى القطب المطلق : تصبح الاشارة شيئاً ، والأصداء الاشارية التي نتمكن من التقاطها غير أكيدة ، بالضرورة ، ولا تقتادنا إلى نتيجة حتمية . وإذا راجعنا قاموساً بصدد كلمة شميسة (في ٣) parhelion ، وجدنا أنها « بقعة على هالة شمسية يشتد فيها الضوء . . .شمس كاذبة » . وهنا نبحث عبثاً عن أي دليل ميتافيزيقي . والظاهر أن توماس لا يستعمل الكلمة كتوضيح مفيد ، على عكس دَنْ في استعماله « الاجرام » و « الافلاك » ؛ أي أنه يستعملها لجِرْسها ، وغرابتها المغرية . وهذا في الواقع استعمال رومانسي خزيني ، كالذي نجده عند سوينبيرن أو ، بشكل مغاير ، عند ييتس . و « راجلات » riderless ، سهلة . فالكلمات المتصلة بركوب الخيل مشحونة بالقرائن الرومانسية ، مهما تكن صيغتها ـ riders ، riding ، riderless ـ كما في Riders to the sea ، the riding ship ، والكلمة هنا (في ٤) موفقة بشأن الموتى ، كما هي بشأن الأجنة التي لم تولد في هذا البيت :

« شكل رخوٌ راجلٌ يقفز عبر اشهر تسعة ضاوية . . . » وتذكّرنا بواحد من أجمل النعوت المكثفة في شعر توماس ، «the riding Thames» في قصيدة « رفض البكاء » ، الذي يجعلنا نستشعر خلود النهر كجزء من موت الطفلة .

غير أن عبارة « الوجه النفطي » (في ٤) لا نستطيع أن نستشف منها شيئاً . فكلمة « نفطي » في هذا السياق لا تبدو حية أبداً ، ولو أن قدرة العقل على الربط بين الكلمات المتداعية قد تذكرنا بكلمات مثل طائر البحر ، البتريل ، petrel ، أو بلوثة الزيت على سطح الماء . غير أنني أحسّ أن انعدام الحركة نفسه في الكلمة قد يكون السبب في ورودها هنا : فبعد تعاقب عدة كلمات « حية » في المقطع

السابق ، قد يدخل الشاعر كلمة « ميتة » طلباً لوقعها ـ وهو أقرب موازٍ بامكان اللغة أن تقدمه لادراك الموت جسدياً .

هذه الأمثلة ليست أشد الأبيات تعقيداً في شعر توماس ، غير أنها تعطينا ـ ولاسيا رقم١٧ ـ فيما أرى حساً بالقضايا المثارة ، وبتنويع ووعورة المهمة التي يطالب توماس موارد اللغة بتأديتها . وهي تعيننا أيضاً في تفسير الحيرة و الأحباط اللذين يصيبيات القارىء أحياناً مهما يكن محباً ومتعمقاً لنصوص الشاعر . فهو لا يكاد يعوّد نفسه على نوع معين من استعمال اللغة ـ مثلاً ، الدقّة التقليدية في « الساعة التي تَعُدّ الدم » ـ حتى يجد أن عليه أن يكيّف نفسه لاستعمال آخر مختلف تماماً . فكأن المرء يلاقي المواقف التي يتخذها دن ، وبليك ، وسوينبيرن من اللغة ، كلها في القصيدة الواحدة . لقد ترك إحياء الاهتمام بالاسلوب الميتافيزيقي أثره في توماس ، وهو ليس بالشاعر الوحيد الذي يرهق القارىء بواجب « ادراك اللغة عاطفياً وفكرياً في آنٍ معاً » (كما يقول اودن) . وتقترح روزامند توف في كتابها عن الصور الشعرية عند الميتافيزيقيين[1] أن أحد اسرار قوة شعرهم ووضوحه هو أن صورهم تحذف « كل نقاط الاتصال عدا النقطة الواخزة الواحدة » التي يقتضيها المعنى . وبعبارة اخرى ، بصدد اللغة الميتافيزيقية الصحيحة ، إذا اخذنا العبارة التالية :

« الكهولة خشب الحب ، والشباب حطَبُه » علينا ألا نتوقف عند « شيئية » أو قرائن كلمتي « خشب » و « حطب » ، بل علينا فقط أن نمسك بالمعنى الذي تشيران إليه ككنايتين . في استعمال اللغة الرومانسي ، يكون معنى الكلمات

(١) Rosamond Tuve, **Elizabethan and Metaphyisical Imagery**, University of Chicago Press.

ككنايات ضعيفاً أو مبهماً ، ولذا لا بد من التوقف عند ايحاءاتها . وردة الفعل عند الشاعر المعاصر - وهي أمر مفهوم جداً - هي : لماذا لا نحتفظ بالاثنين معاً ؟ وواقع الأمر أن وليم امبسون ، في مراجعته لكتاب الآنسة توف ، تساءل : هل يمكن أن يوجد مثل هذا العزل في الصور الشعرية ، وأوحى ضمناً بأن قراءة الشعر أو كتابته كما لو أن مثل هذا العزل موجود ، لضيّقت مجال الوقع الشعري . « إذا عجزت عن تفسير ما يبدو لك أنه بيت جيد من الشعر ، ومع ذلك قررت أن تبقيه في القصيدة حين تطبعها ، فأنت تأمل في أن لدى القارىء مشاعر كمشاعرك . » وواضح أن استعمال كلمة « مشاعر » هنا ، مشبوه : فامبسون يستعمل مصطلحات رومانسية ليس لها مكان عند الحديث عن الشعر الميتافيزيقي بالمعنى التاريخي . جون دَنّ ما كان ليخاطب مشاعر قرائه لكيما يحكموا على لياقة صورة تبدو لنا أنها ، بشكل لا يُفسرّ ، تعمل اكثر من أن تشير إلى علاقة ميتافيزيقية - إنه يخاطب ذكاءهم وعقلهم . لعل الجواب هو أن عملية العزل قد تجري إذا كان القارىء قد تعوّد عليها لغوياً : وايجاد القرائن في الشعر إنما هو عادة أخرى وليس ضرورة ، كما هو الحال في مشاطرة الشعر « مشاعره » حين أبقى على بيت لا يستطيع تفسيره . ولذا فان القراء جميعاً الذين نشأوا على الشعر الرومانسي يستصعبون تذوق الصفات الأصيلة عند الميتافيزيقيين ، وهم أميل إلى أن يستخلصوا منها ما ينسجم وعاداتهم في المطالعة : وإذا نظرنا إلى المسألة تاريخياً ، لن نشك في أن عادات القراءة عند جمهور الشاعر في القرنين السابع عشر والتاسع عشر متباينة جداً . أما الآن ، فنحن مطالبون بالجمع بين هذه وتلك . فاذا كانت اذواقنا انتقائية ، وقد تدربنا على مختلف أنواع الشعر ، فهذا أمر مثالي ، ولكنه لن يتحقق على نحو ناجع إلاّ إذا استطعنا أن نقرأ القصيدة كلها ، وما فيها من صور ، « ميتافيزيقيا » و « رومانسيا » معاً . وستنشأ الاشكالات إذا وجدنا أن بعض

القصيدة يكشف عن « معنى » ميتافيزيقي ، وبعضها عن « جرْس » يعتمد التداعي والقرينة ، أو أية مداليل لغوية أخرى . وهذا يحدث فعلاً في شعر ديلان توماس ، كما تبرهن النماذج التي اوردناها .

والنتيجة هي قدر من المقارنة المتضادة ، والمؤذية أحياناً . ولن يكون بامكان القارىء ، إلاّ بمرونة ذهنية كبيرة وفهم عميق ، أن يتقبّل استعمالات متباينة لكل منها وظيفته وضرورته الخاصتان به . والميل عند القارىء في البداية هو أن ينفعل بحدة بالدلائل الاشارية و « الشفافة » ، ويتغافل ، عاجزاً ، عن الكلمات والعبارات الأصعب والأقل شفافية . والحصيلة هي بقاء القصيدة ككلّ عسيرةً على الفهم : ويكون تقدمنا فيها ـ ولْنصفْهُ مجازاً ـ ليس جرياناً ناعماً متسعاً باستمرار ، بل سباقَ حواجز على مستويات مختلفة ، نقفز فوق الأشياء ، ونقع في حفر ، ونتعربش متألمين خروجاً منها ، لنقوّي أعصابنا لقفزة عريضة عبر هوّة في الطريق ، أو للسير على حبل مشدود بين شجرتين . في أثناء هذه الرحلة يكون للقاريء الحق في أن يسائل نفسه : أليست لغة توماس ، ببساطة ، جيدة في بعض الأماكن ورديئة في بعضها الآخر ؛ أليست العملية كلها ، في الواقع ، طريقة « جرّب حظك » في الكتابة ، معتمدةً على استعمال اوليّ لما يسمى « بالحَبَل » الشعري ؛ أليس توماس فيها عبقرياً مهمِلاً يحالفه الحظ في الأغلب ، عوضاً عن أن يكون صانعاً دؤوباً مهووساً بالطرائق التي يمكن أن تُدني اللغة اكثر فأكثر من التماسّ المباشر مع المشاعر والأشياء ؟

إني أعتقد أن الرأي الثاني هو الصحيح ، ولكن من الصعب برهانه . والشك النقدي الذي ما زال يساورنا حول مكانة توماس الحقيقية كشاعر ينبع من أننا ما زلنا نجهل هل تستطيع اللغة أن تحقق ما اراد لها أن تحقق ؛ أو هل بامكان

وعي المتلقّي أن يكيّف نفسه لهذا العديد من استعمالات اللغة وهـذا الحشـد من المنبّهات اللفظية ؟ ربما كان ذلك بامكانه . فاللغة بضرورة تجنبه إبقاءَ القديم على قدمه ، وباستعمالاتها الجمالية ، تميل إلى الصيرورة أعقد مما كانت ، إلى المطالبة بدرجة اكبر من اليقظة والرهافة في فهمها . فهي إذ تعمل كمرآة لوعـي الـذات المدرَّب ، تحاول دوماً توسيع ذلك الوعي ، وإصعاد الكتلة اللامشكلة من الوعي المبهم ، الكامنة تحت مستوى الفكر والكلام ، إلى ضوء التعبير اللفظي . وبعد جهود منظّرين كفرويد ويونغ ، غدت درجة وعي الذات التي بلغناها بشأن أنفسنا المغمورة درجـة مذهلـة ، بل مريعـة : وإننـا لنتسـاءل ، إلى أين سينتهـي هذا التقصّي ، إذا لم ينته إلى يمبوس لا هوية له من الفهم اللامجدي . لعلّ لغة الشعر تستطيع أن تفعل ، على نحو غريب ، كمنعش لحيوية فهم كهذا ، كواسطة لابقائه حيّاً ومتحرّكاً . ورغم أن اللغة الشعرية ، بحكم طبيعتها ، لا بد أن تحوّل الشعور إلى فكر (كما قال احد السرياليين الأوائل : « يتشكل الفكر في الفم » ـ فالكلمات يجب أن تكون أفكاراً لكي تكون كلمات) ، عندما تتحقق السيرورة في الشعر ، فاننا نحتفظ بالغموض والسرّ والصفة التي نتلذذ بخفائها والتي كانت موجودة قبل التحول ـ إنها الحس بأفكار تكمن في أعماق لن تدركها الـكلمات ، رغـم أننـا ـ بمعجزة ما ـ نقرأ هذه الكلمات على الصفحة المطبوعة . كثيراً ما تحدّث توماس عن هوسه بجعل الأشياء المظلمة منيرة وواضحة ـ ولكن كمصحّح للتنوير ، كوسيلة لمكافحة المسيرة العقيمة ، مسيرة وعي الذات . يـروي آرثر كستلر في سيرته الذاتية قصة امرأة تعاني مرضاً عقلياً وترى اوهاماً وهلوسات : وكانت قد حُلِّلت نفسياً مرات عديدة ، فهي تعرف بالضبط معنى رؤ اها بمصطلحات كراهيات الطفولة ، والمخاوف الجنسية ، الخ ، وتقبل بنهائية قاحلة دقة هذه التأويلات ؛ ولكن ذلك لم يسعفها في شيء ، وإذ استمرّت رؤ اها ، غدا الوضوح الذي بامكانها أن تعيّنها

به لا يأتيها إلاّ باليأس ، رغماً عن نغمة الايجاب والتحرّر التي يحاول المحلل اليونغي أن يضفيها على عملية التنوير . . . أما كشف الخبيء بنور الشعر فتجربة من نوع آخر بالمرّة ، وهي ليست بحاجة إلى مفردات عامة جاهزة ، بل إلى خيوط فكرها ولغتها التي تظهر ـ حتى وإن يبدُ هذا وهماً ـ انها رُفعت من نفس أعماق التجربة .

هذا التقصّي واخراج الداخل المظلم ، اخراج « أشكال الكينونة المجهولة » ، إلى النور كان يوماً الهدف الرومانسي الأول ، والشغل الشاغل لويردزويرث وكولردج . وبالرغم من أن اية مقارنة بين توماس وهذين الشاعرين سابقة لآوانها في هذه المرحلة ، فلربما كان صحيحاً انه لم يظهر شاعر منذ أيامهما له اهتماماتهما مثله . وبالرغم من أننا لا نستطيع الحكم بعدُ على حجمه الحقيقي كشاعر (ولا يستبعد أن يعتبر يوماً قليل الأهمية جوهرياً ، مثل لافورغ ، أو كلير ، أو أوين) ، إلاّ أن له قوة الاستيعاب والتصميم التي اتصف بها كبار الرومانسيين . إنه يدلل على النظرة الداخلية المتأنية التي عرف بها ويرذرويرث ، وعلى نفس ذاتيته الملهمة ، ولكن بينما حاول ويردزويرث أن يتابع نموّ وحركات ذهنه بلغة سهلة شفافة اعتبرها هي الملائمة للشعر ، وكان في الواقع قد ورثها عن القرن الثامن عشر ، فان توماس يحاول أن يدرك نموّه وكيانه بواسطة مصطلحاته وعناقيد صوره الشخصية جداً . وهذا لا يعني أن لغة ويردزويرث ـ بالنسبة لفعلها في نفس القارىء ـ تشبه اللغة العادية ، لغة النثر أو التخاطب العقلاني . وكما أشار ف . ر . ليفيس ، لئن يظهر تأمل ويرذوزرث « مشغولاً بالدقة المتناهية في القول » ، فان مفعوله الشامل ، في الواقع ، مستقل بمعظمه عما يبدو عليه من تحليل . إنه يوقظ ـ بعبارة شلي ـ « ضرباً من الفكر في الحسّ » : أي أن طريقته التقليدية في إزجاء التفاصيل تؤدّي بالقارىء إلى ادراكات من نوع لا عقلاني ، وأعمق . لهذه

العملية ميزّة كبرى يفتقر اليها شعر توماس بشكل ظاهر . فاذا رأى ويردزويرث ضرورة للاتيان بقول مباشر ، للربط بين مراحل قصيدته بحديدٍ فكري خالص ، تمكن من فعل ذلك دونما نشاز ودونما تحول جليّ إلى لون آخر من الفهم . إنه باختصار يستطيع أن يستخلص مغزىً ما ، بنفس اللغة التي اوصل بها إلينا احدى رؤ اه . وفضلاً عن ذلك ، فان بوسعه أن يحاول اقامة الصلة بين تجاربه الشخصية والخلفية الاجتماعيَّة العامة ، لأن ليس في لغته ما لا يمكن تطبيقة على خلفيّة كهذه : وإنها لاحدى المزايا الكبرى في رومانسية ويردزويرث وكولردج أنهما لا يعترفان بأيّ فصل بين الأعماق الخفية التي يستقصيانها ، والوضع الانساني بأوسع معانيه واشدها اجتماعيّة .

يجدر بنا أن نوضح هذه النقطة بواسطة مقطع مشهور من « التوطئة » The Prelude في المقطع الذي يبدأ ، في الكتاب الثاني عشر ، بقوله : « في وجودنا ثمة بقاع من الزمن . . . » يخبرنا ويردزويرث كيف أن إحدى « رؤ اه الكبرى لقوة الخيال » جاءته عندما ضل الطريق في ارض قفراء موحشة كانت تنتصب فيها ذات يوم مشنقة . يهرب فزعاً ، فيرى فتاة وعلى رأسها جرّة :

كان ذلك ، والحق يقال ،
مشهداً عادياً ؛ غير أني بحاجة إلى
ألوان وكلمات لم يعرفها الانسان
لكي أرسم البؤ س الرؤ يوي
الذي ، إذ بحثت حولي عن دليلي المفقود ،
طغى على القفراء اليباب والبركة العارية ،
والفنار يتوّج المرتفع الموحش ،

والأنثى وثيابها تنوشها وتدافعها
الريح القوية . عندما رحت ، في ساعات البَرَكة
من حبي الأول ، والحبيبة بجانبي ،
أتجوّل على مرأى من ذلك المشهد كل يوم ،
سقط على البِرُكة العارية والتلاع البائسة ،
وعلى الفنار الكئيب البعيد
شعاع الشباب الذهبي وروح من اللذة والفرح
ألا تفكرون بضياء اسمىٰ
بسبب هذه الذكريات ، ولما تتركه
وراءها من عزيمة ؟ وهكذا الشعور يأتي
لاسعاف الشعور ، وأنواع من القوة
ترافقنا إذا كنّا أقوياء ولو مرة واحدة .
آه أيها الانسان السرّ ، من أي أعماق
تنبع فضائلك ! ضائع أنا ، ولكني أرى
في الطفولة البسيطة بعض الأساس
الذي تقوم عليه عظمتك ؛ وأشعر
أنها عنك صادرة ، وأنّ عليك أن تعطي
وإلا فلن تستطيع التلقّي . والأيام الماضيات
تعود عليّ منذ ما يكاد يكون فجر
الحياة : مخابيء قوة الانسان
تنفتح ؛ أدنو منها ، فتنغلق .
والآن أرى لمحاتٍ فقط ؛ وبمجيء الشيخوخة

قد لا أرى أبداً ؛ وأريد أن أعطي
مادام بالامكان ذلك ، بقدر ما تستطيع الكلمات ،
المادة والحياة لكل ما أشعر .

كـــل انتقال هنا بين الحدث المجردّ الموصوف ، والتعقيب عليه ، ضربة معلّم . والاستعادة (وأجمل شعر ويردزويرث بكاد يكون دائماً ، باعترافه ، استعـادةً لما مضى) لا تخفف في أي حال من صدمة ورعشة التجربة ، والوقع الذي تحدثه في نفس القارىء . وفي موقفه اتساع وتواضع يبلغ ذروته في قوله البسيط الهادىء : « ضائع أنا » ، وهذا يفعل في النفس لأن الشاعر لا يقف عنده ولا يكثر الايمـاء إليه ـ بل إن القراءة المستعجلة قد تغفل عنه . وفي مكانين اثنين ينكر ويردزويرث قدرة اللغة على تصوير شعوره : فالشعر ليس استعادة فقط ، بل تحليلاً صريحاً . ومع ذلك ، فانه يصل الينا مباشرة . وحتـى الاسلـوب اللاشـخصي الخـالي من التأكيد (كلمة « أنثى » الجرداء استبدلت « بأمرأة » في طبعة عام ١٨٠٥) له دوره في الانطباع : والعبارة التي تترنح على شفا الكليشـة « شعـاع الشبـاب الذهبـي وروح من اللـذة والفرح » تقابل « البؤ س الرؤ يوي » ، لتصور الوشيجة الغامضة بين الرعب والسعادة ـ حتى السعادة التقليدية العابرة ـ التي يلمحها الشاعر .

إن التجارب التي يحاول ديلان توماس أن يخرجها إلى النور لا تختلف كثيراً عن هذه ، ولكن ليس له ما لويردزويرث من افق عريض اجتماعي واستعاديّ . ربما هو لا يريده . إنه يكتب في مناخ شعري قال عنـه اودن ، كما ذكرنـا ، عام ١٩٢٧ : « العاطفة ما عادت بالضرورة تحللاً « بالاستذكار في هدوء » : فهي يجب أن تدرك عاطفياً وفكرياً في آن معاً » . والذي يحاول توماس بدون وعي منـه أن يحققه هو هذا الدمج الشاقّ ، وغياب الاستعادة في شعره ـ لصدقه الذي لا يحيد

عنه لما هو جارٍ ، لا لما قد جرى - يلقي ضوءًا كثيراً على صعوبة شعره اللغوية . وما يقابل حرجنا إزاء الطرائق المختلفة التي يستخدم بها الكلمات و « المعاني » المتباينة التي يفرضها عليها ، هو رؤيتنا أن الظلام والنور ، التجربة والتفسير ، كثيراً ما تكون موجودة معاً في القصيدة الواحدة ، ولكنَ في حالة اللاّدمج : فاذا اخفق الدمج ، اضطربت القصيدة (كما لا تضطرب أبداً عند ويردزويرث) بغموض « مادتها » المباشرة وعاديّة تفسيرها اللاحق ، أو التعقيب عليها . والواقع أننا أحياناً نشعر بعدم الراحة عندما يكون توماس واضحاً . ويكون رد فعلنا : « أهذا ما تعنيه هذه الكلمات كلها ؟ » فالقصيدة عندما لا تستوعَب على صعيد من الذهن عميق ، وبلا كلمات تقريباً ، وإنما تصعد بنفسها إلى السطح العقلاني ، فانها تفقد وهجها كحجر أُخرج من بركة صخرية وعُرِّض للهواء . وإعمال حركة القصيدة كلها على أصعدة متباينة أمر صعب وخطر ، كاستعمال الكلمات بطرق متباينة وبضروب شتّى من التأكيد . وتكون الفجوات في كلّية القصيدة حينئذٍ حتميةً ، أو تكاد .

وهذا يعلّل أيضاً ذلك التضادّ بين الحس الغنيّ اللامحدود الذي لبعض قصائده ، وبين الطبيعة المحدودة بشكل مدهش لبعضها الآخر - وهو تضاد ادّى إلى استنتاج بعض النقاد أن توماس لم يكن لديه ما « يقوله » إلاّ القليل جداً ، وأنه عندما نطق بهذا القليل باسلوب مغمغم لكنه قاهر ، لم يبق ما يعود إليه إلاّ براعة الألفاظ التي اكتسبها في أثناء العملية . قصائد مثل « اليد التي وقّعت الورقة » ، « هذا الجانب من الحقيقة » ، « ونحن راقدون على رمال البحر » ، « الأحدب في الحديقة » تتصف بهذا الصقل المتقن ، كفكرة أجاد معالجتها وأكمل صياغتها بخبرة الواثق ، الأمر الذي ينسجم مع موهبة أودن أو حتى - ولنذكر مثلاً يختلف عنه كل الاختلاف - و . هـ . دافيز . ولكنها تبدو غير منسجمة في سياق أعمال توماس .

فالبراعة المتنوعّة مقلقة بشكل غريب في شاعر تكمن قوته وأصالته اللغوية في ضرب من التخبّط ، أو التلمّس ، الملهم - « المتلمسّ بحثاً عن شيء تحت صحن الكلب » . هذه الرهافة المتلمّسة في بحثها تترنحّ باستمرار على حدّ السكين بين انغلاق « المعنى » العادي ، وقصوره الذاتي . فان يظهر الشاعر بمظهر من يجهد نفسه في بحثه عن معنى ، كما يفعل أحياناً توماس ، أو بمظهر من يقول شيئاً بصعوبة وهو شيء بسيط يمكن قوله بسهولة في شكل مقارب - فذلك عذاب ليس بوسع طريقته اللغوية تجنبه . تأمل المقطعين الأولين في قصيدة « من التنهدات » :

من التنهدات يأتي القليل ،
لكن لا من الحزن ، لأنني طرحت ذلك
قبل العذاب ؛ تنمو الروح ،
تنسى ، وتبكي .
القليل يأتي ، يذاق ، ويُستطعم .
ليس الكلُّ يخيِّب
لا بدّ ، والحمد لله ، من محتّم ما ،
فاذا لم يكن من الحب ، فلا ،
وذلك صحيح بعد الهزيمة المستديمة

بعد قتال المستضعفين
ثمة ما هو اكثر من الموت ؛
وإذا راحت الآلات الكبرى أو امتلأ الجرح ،
سيتوجّع طويلاً صاحبنا
لا ندماً على ترك المرأة في انتظار

جنديّا ملطخة بكلمات مسفوحة
تسفح دماً مرّاً كهذا .

إن التصريح المتردد ، المرتبك ، في المقطع الأول ، والخالي بشكل بينّ من أية صورة شعرية ، يقول ما يريد مداورةً ، بنوع من التخوّف . « قليل » من شيء إيجابي ، شيء يستحق أن يُنال ، ينجم عن حزنٍ وفقَرِ النشوء والترعرع ، أو الحياة . وحتى الحب الخائب يدعم هذه البقيّة الباقية . والمقطع الثاني يطوّر هذه الفكرة . ورد فعلنا لجروح الحياة هو الحفاظ على خزين الشعور هذا ، خزين العزاء أو الحزن ، الذي لا يأبه للصراعات والأسباب الأصلية ـ « المرأة في انتظار » ـ وهو على نحو ما مقترن بقدرة الشاعر على تسمية ما حدث له ، على وضعه في كلمات . والقرن بين الكلمات وبين الدم والشعور ـ وذكرها معاً في نَفَس واحد كأنها تنتمي إلى فصيل واحد من الأشياء ـ من خصائص ديلان توماس ، وعلينا أن نعود إليه : إنه يستحق هنا أن نقارنه بقول ويردزويرث التقليدي إن الكلمات ، وهي طريقة أخرى للإدراك ، يمكن فقط أن توضع بجانب ما كان يوماً يشعر به ، كوصفٍ تقريبي .

تستمر القصيدة :

لو كان ذلك كافياً ، كافياً لتخفيف الألم ،
وكان شعوري بالأسى عندما بدّدتُ
ذاك الذي جعلني سعيداً في الشمس ،
وكم كنت سعيداً قبل ضياعه ،
مبهماتٍ كافيةً وعديداً من أكاذيب عذبة ،
لتحملتْ الكلماتُ الجوفاءُ كلَّ ما أعانيه . . .

لو كان ذلك كافياً ، العظم والدم والعضل ،
والدماغ الملتوي ، والحَقْوُ الجميل التشكيل ،
والتلمّس بحثاً عن مادة تحت صحن الكلب ،
لشُفي الإنسان من دائه .
فكل ما عندي لأعطيه ، أقدّمه :
فُتاتٌ ، وبيدر ، وحبل .

والآن يتبدّى « القليل » بصورة أوضح : إنه ذلك الفيض من الحيوية الذي يجعل المرء « سعيداً في الشمس » . لو كانت حالة التوازن هذه ، التي يقرنها الشاعر « بالمبهمات » و« الأكاذيب العذبة » ، كافية للعيش ، لكانت الكلمات ـ التي تسكن هذا الإقليم ـ أقوى مما هي . « الجوفاء » لا توحي بالعجز فقط ، بل بالحالة المحميّة المحوّطة ، التي تعقب الجهد والحزن ، حيث تفعل الكلمات فعلها . ينظر الشاعر هنا إلى الكلمات كشيء استعاديّ ، وهذا يبدو متضارباً مع الفكرة التي وردت في المقطع السابق : بتنامي التوكيد في القصيدة ربما تغيرّت زاوية النظر . فما من شك في ان مدلول كلمة « كافياً » تعدّل في المقطع الأخير ـ إنه الآن طبيعية الإنسان ، غريزيته التي تعجز العواطف عن إيذائها . ومع ذلك فان التعديلات تسهل متابعتها ولا تخلّ بتوازن الفكرة البسيطة نسبيّاً في القصيدة . تبدو نفحة القصيدة وكأنها تطالب بفهمها بنفس الطريقة الذهنية ، ولكن الشاعر يساوره الشك في أن محاولته هذا الضرب من التأويل غير محدّدة ، فيختتم القصيدة بسطرين لا يلحقان منطقياً بما سبق ، ولكنهما يعطيان الختام هزّةً فجائية عنيفة . أمّا ما الذي يعنيانه في سياق القصيدة ، فأمر آخر : ويغرينا أن نفترض أن حيويتهما العنيفة هي وظيفتهما ، وأن الأمر ينتهي هناك . لعل الشاعر يؤكد من جديد : ما أقلّ ما تعطيه الكلمات ، أو القصائد . ولربما كان علينا أن نتابع السطر الأخير بدقّة ـ

فُتاتٌ من العزاء ، ومكان للراحة وتجميع القـوة والتجربـة ، وتطـوع للعمـل أو للعبودية قد يكون في النهاية (باقتران الحبل بالمشنقة) وسيلة للمـوت واليأس . هذا هو ما يمكن أن تأتي به الكلمات . ولكنني لست واثقاً من أن الشاعر يريد من القارىء أن يلاحق هذه القرائن المتقاطعة ، كما في أحاجي الكلمات المتقاطعة ، فهي قد تكون مضلّلة ، وتفسيري المحتمل للقصيدة قد لا يتصل بأي انطباع يحصل عند الآخرين لدى قراءتها .

عدم التأكد هنا أمر جوهري ، لأنه نتيجة استعمال توماس الانتقائي للغة . فعندما لا يفلح الشعـر في دمـج هذه الاسـتعمالات ، وفي فرض وهمـه المطلـق بالثقة ، يحتار القارىء . ما الذي عليه أن يفعـل ؟ هل عليه أن يتلقّـى انطباعـاً عاماً ، كما من قصيدة غنائية لشلي ؟ أم أن عليه أن يلاحق كل منطويات ومضامين اللغة بحذافيرها كما في قصيدة لالكسندر بوب أو جون دَنّ ؟ كلا هذين النوعين من الشعر له ثقته ، وله قدرته على حمل القارىء معه ، ولكن التردّد الظاهر بينهما في الشاعر ، لا يوجد إلاّ الحيرة المطلقة في القارىء .

أحسب أنه ينبغي أن نستنتج مما قلنـاه أنّ قصيدة « مـن التنهـدات » غـير ناجحة ، لا لأنها تفرض على القارىء واجباً صعباً (لأن الفكرة الحاصلـة ، كما رأينا ، ليست معقدة) ، بل لأنها تتركه في شكّ من قراءتهـا الصحيحـة . وفي قصائد توماس ، أو أجزاء من قصائده ، أمثلة كثيرة من هذا القبيل . في قصيدة « أنا ، في صورتي المتداخلة » نجد أنفسنا مرة أخرى مجابهين بفكرة ، تكاد تكون مجازاً ذهنياً ، في مطلع القصيدة بالذات :

« أنا ، في صورتي المتداخلة ، أخطو على صعيدين اثنين » ولكننا في المقاطع

اللاحقة ، رغم الإشارات إلى « اثنين » و « توأمان » و « مزدوجة » وما إليها ، نخبط خبط عشواء بحثاً عن تطوير متماسك لهذه الفكرة ـ

(١)

أنا ، في صورتي المتداخلة ، أخطو على صعيدين إثنين ،
مُرقِداً طيفي كي يستريح في معدن ،
وكفّتا هذا العالم التوأمان أطأهما هرولةً ،
ونصف طيفي مدرّعاً أمسك به في دهليز الموت ،
وهو يمشي جانبياً نحو شخصي المكسوّ بالحديد .

(٢)

تبدأ « الربيع »(*) بالحتف في البصلة ، وتحلّ
خيوط الفصل المريض ، زاهيةً كدواليب غزلها ،
وقد حيكت على عالم من وريقات الزهور ؛
وهي تَنْسِلُ النسغَ والإبَر ، والدمُ والحَبَبُ
ترميهما إلى جذور الصنوبر ، منشئةً الانسان
من عاريات الحشا ، كالجبل .

(٣)

أبدأ بالحتف في الطيف ، والأعاجيب النابعة ،
صورة الصور ، وطيفيَ المعدنيُّ

* يُشخّص الربيع بالانكليزية ، بامرأة حسناء . ولكي نبقى أمناء في الترجمة لتفاصيل الصورة ، سنضطر إلى تأنيث « الربيع » هنا . ـ المترجم .

يتفجّر عن الجُرَيْسة الزرقاء ،
إنساني المصنوع من الأوراق والجذر البرونزي ، فانياً ، غير فان ،
أنا ، في دمجي الوردَ وحركةَ الذّكَر ،
أجترح هذه المعجزة المزدوجة .

« أطأ » « أمسك » ، « يمشي جانبياً » ـ لا بد أنها جميعاً تتصل كأفعال بالجملة الواردة في المقطع الأول ـ ولعل التركيب اللغوي المستقيم لأداء المعنى يكون هكذا : « نصف طيفي مدرّعاً يمسك بشخصي المكسوّ بالحديد في دهليز الموت ، ويمشي جانبياً (نحوه) . » مر الصعب أن نرى لماذا يجب أن تشوّه الجملة ، ولماذا يجب أن يكون كلا شَبَحيْ الشاء مدرّعاً ، الإنسان بالحديد ، والطيف بالحديد . وبغتةً تتحول الصور بعد ذلك إلى رؤ ية فيزيائية كثيفة للربيع ناهضاً في الإنسان والطبيعة ـ وهي إحدى الرؤ ى التي نعرف أن توماس مهووس بها . وفي نهاية المقطع الثالث نبحث عبثاً عن العلاقة القائمة بين الذكَر المجدد لثيمة الثنائية هذه ، ـ وهي الآن تُرى بأنها « دمج الورد وحركة الذكر » ـ والصورة الأصلية للإنسان والطيف مدرَّعَينْ . وتتوالى الصور بعد ذلك ، وفي المقطع الأخير من القسم الأول(*) من القصيدة يُرى الاثنان كمريضين في مصحّ :

رجولة النهاية المتداخلة إذ يرتحل المتنافسان المريضان
وفق دوران لساعة عن الموانىء المرموزة ،
ويجدان الماء نهائياً ،
على شرفة المسلولين يودّع كلاهما الآخر ،
ويقلعان في مغامرة لانطلاق المستوية ،

* تتألف القصيدة بكاملها من ثمانية عشر مقطعاً ، في ثلاثة أقسام . ـ المترجم .

إلى الوصول المحمول على البحر .

« على شرفة المسلولين يودّع كلاهما الآخر » يكاد يكون بيتاً من قصيدة لأودن ، غير أن صورة المرض والارتحال تحيّرنا لأنها لا تشبه أي شيء مضى في القصيدة . إنها تشير إلى عالم مركّز في صورة ، مختلفة تماماً ، احكم الشاعر رسمها . وهناك بيت آخر يدهشنا كذلك في قصيدة«On no work of words»:

« أن نستسلم الآن يعني أن ننقد الغول الغالي مرتين . » « الغول الغالي » ، « المنافسان المريضان » : تشير العبارتان بإيجاز إلى نظام مجازي مرتّب يختلف عن نظام توماس . إنه انتقائي في صوره بقدر ما هو في ألفاظه ، وغالباً ما يكون منبعها أدبيّاً ، لا شخصيّاً أو فردياً . فتكراره مثلاً لعبارة « ريشة الموت » ، قد تشير إلى عادة الإمساك بريشة عند شفتي المحتضر للتأكد من أنه يتنفس أم لا ، ولكنها مستقاة أيضاً ، في رأيي ، من تذكر الشاعر أبيات تي . اس . اليوت في قصيدة « أغنية لسمعان » :

خفيفةٌ حياتي ، في انتظار ريح الموت ،
كريشة على ظاهر يدي .

هذه المسائل كلها لا تخفف مهمّة القارىء . إن الشاعر في « من التنهدات » بدا وكأنه يمدّ يده نحو فكرة يمكن التعبير عنها بلغة خالية من التعقيد : وفي « أنا ، في صورتي المتداخلة » ، يسلّم القصيدة لخليط من الصور ، لا تمارس أي منها أية سلطة على جاراتها .

صوري تكتسح الأشجار ونَفَقَ العُصارة المائل ،
وما من خِطةٍ أشدّ خطراً . . .

في هذه القصيدة أيضاً ، لا تفلح المصاعب في حلّ نفسها . فتوماس يرفض بصراحة العون من أي تناغم في التأليف توجده صورة مسيطرة ـ ولربما آن لنا هنا أن نعطي آراءه حول الموضوع كما أجاد هو شرحها لهنري تريس :

« إنني عن وعي لا أجعل طريقتي التحرّك في دوائر متحدة المركز حول صورة مركزية . . . . القصيدة التي أكتبها تحتاج حشداً من الصور . . . أصنع صورة ـ ولو أنّ « أصنع » ليست هي الكلمة ؛ لعلني أدع الصورة تُصنَع عاطفياً في داخلي ثم أطبّقها على القوى الفكرية والنقدية التي امتلكها ـ وادعها تولّد أخرى ، وادع تلك الصورة تناقض الأولى ، فأصنع من الصورة الثالثة الوليدة من الاثنتين الأخريين معاً ، صورة رابعة مناقضة ، وأدعها جميعاً ، ضمن حدودي الشكلانية المفروضة ، تتصارع . كل صورة تحمل في نفسها بذرة دمارها ، وطريقتي الجدلية ، كما أفهمها ، هي بناء دائم وهدم دائم للصور المنبجسة عن البذرة المركزية ، وهي بحدّ ذاتها هدامة وبنّاءة في وقت واحد . . . . أنا لا أريد للقصيدة مني أن تكون ، ولا يمكن لها أن تكون ، قطعة مستديرة من التجربة تكاد توضع خارج تيار الزمن الحي الذي جاءت منه ؛ القصيدة مني هي ، أو يجب أن تكون ، مقطع محكم السدّ من التيار الجاري في الاتجاهات كلها ، وكل الصور المتناحرة في داخله يجب أن تتصالح لتلك الوقفة الصغيرة من الزمن . »*

أمران في هذا الكلام يهماننا بوجه خاص . أولهما ، فكرة الصور المتناحرة والمتضادة ، التي أفهم منها أن توماس يعني أنها ليست صوراً متضاربة فيما بينها فحسب ، بل إنها من أنواع متباينة أيضاً . هذه كما يصفها الشاعر هنا ، تتصف

☆ Henry Treece, **Dylan Thomas**, London, Ernest Benn, P. 37.

بشكلانية رائعة ،كالرقص الثلاثي الذي يصفه هيغل ، ولكن تُرى أليست هي مُقنِعةً كنظرية أكثر منها كممارسة ؟ والأمر الثاني ، غياب الاستعادة المتعمّد : « قطعة مستديرة من التجربة تكاد توضع خارج تيار الزمن الحيّ الذي جاءت منه » هذه الجملة وصف دقيق لطريقة ويردزويرث الشعرية . إن توماس ، على العكس ، يريد تحقيق ما يوازي « تيار الوعي » في الرواية النثرية ، وإعطاء الحس بالكلمات وهي تتصاعد آنياً من مدّ الوعي وجَزْره . ثمة في الواقع علاقة مباشرة بين الزمن واللغة كما يفهمهما توماس . فلغته ، بدلاً من أن تتابع وتعقّب استعادياً على انعدام الشكل في الوعي ، تحاول أن تكون جزءاً من مدّه . وهذا بالطبع لا يعني السهولة : فهو إذ يتحدث عن شعره في مكان آخر يغيرّ التشبيه كلياً ، ويقول إنه « ليس منطلقاً » بل « منحوتاً » من المادة الصلبة الصعبة التي في ذهنه . واعترافه الضمني بأن القصيدة ، رغم ما يبدو عليها من أنها « مقطع محكم السدّ » من جريان الزمن ، إنما هي تُنظم بجهد يماثل جهد أي صانع تقليدي للشعر ، ويدلّ على صعوبة المهمة التي فرضها توماس على نفسه في « مهادنة صوره مؤقتاً في اللحظة المناسبة » . مهادنة كهذه لا تتحقق في العُرام اللاشكلي للفكر والشعر الجائشين في ذهنه : إنها يجب أن تفرض من الخارج ، في حين يجب الإبقاء أيضاً على وهم جريان الزمن في الذهن المتلقي ـ وليس غريباً أن الحيلة في هذا لا تنجح دائماً .

وعندما تنجح ، لا نعود نعي الصراع بين الصور المتنافرة التي ـ كما أخبرنا توماس ـ صنعت القصيدة ، بالضبط كما لا نعيه عندما نقرأ أي نوع آخر من القصيدة الرومانسية ـ « قبلاي خان » لكولردج ، مثلاً . وفضلاً عن ذلك ، فان توماس غالباً ما يكون على أنجحه عندما يكون هو خارج القصيدة مثلنا ـ عندما يخبرنا بما هو شاعر وفاعل ، عوضاً عن فعله على نحو غامض ، أي عندما يبدو

الشاعر على مسافة تقليدية من قصيدته ، كمسافة الصانع من مادته . هذا هو السبب في أن قصيدته المبكرة « ريح تشرين » من أروع ما أنجز . « خارجية » الشاعر هنا جليّة جداً ، وتتخذ شكل توحيد الشاعر للغة التي يستعملها مع الأشياء التي يدركها بحيويه ونضارة . والذي يحصل هو ضرب من التقليد الخارجي ، يصل الشاعر فيه شكلياً بين مصطلحات اللغة ـ vowelled, wordy, syllabic, signature, speeches, signs, وبين عالم الطبيعة ـ الماء ، النساء ، الطيور ، وهلم جرّا .

سجيناً ، أيضاً ، في برج الكلمات ، ألحظ
في الأفق وهي كالأشجار تمشي
أشكالاً مُطْنَبةً لنساء ، وصفوفاً
من الأطفال بإيماءات كالنجوم في الحديقة .
البعض يدعني أصنعكِ من الزان كالألِف ،
والبعض من أصوات السنديان ، ومن جذور
أقاليم شائكة شتّى أسْمِعُك أنغاماً ،
والبعض يدعني أصنعك من خُطَب المياه .

من وراء آنية السرخس تقول لي
الساعة الهاذرة كلمة الزمن ، والمعنى العصبيّ
يطير على القرص المعمّد ، متشدّقاً بالصباح
وينبىء بطقسٍ من رياح في الديك المؤشر .
البعض يدعني أصنعك من إشارات الحقل ؛
والعشب الدالُّ الذي يخبرني كلّ ما أعلم

ينبثق مع الشتاء المدوِّد من خلال العين .
والبعض يدعني أخبرك عن خطايا الغراب .

(والبعض يدعني أصنعك مَن تعازيم الخريف ،
وتلال ويلز الصاخبة الملسّنة بالعناكب)
وبخاصة حين تهب ريح تشرين
وبقَبَضاتٍ من لِفْتٍ تُعاقَبُ الأرض ،
والبعض يدعني أصنعك من كلمات لا قلب لها .
لقد جفَّ القلب الذي أنذر بالغضب القادم
متهجّئاً جريان الدم الكيماوي .
على شاطيء البحر إسمعي الطيور ذات الحروف المظلمة .

بعون من هذا التقليد ـ فالأسلوب هنا رغم روعته الشخصية شديد الشبه جداً باستقامته بالإيجاز المحسوب عند ييتس أو الشفافية الانطباعية عند ويردزويرث ـ فان توماس يحقق في هذه القصائد المبكرة توحيداً موضوعياً بين مادته وبين اللغة التي يصفها بها . وأنا أرى ان التقليد هو سر نجاح هذه القصائد وأصالة وقعها . وهو تقليد لا يعترف به الشعر جهراً : ولا علاقة له بصراع الصور الجدلي وتهادنها اللذين ، كما رأينا ، جعل توماس فيما بعد يتخيّلهما وراء صيرورة القصيدة نظرياً . ولكن له علاقة وثيقة بالفجوة القائمة بين الكلمة كشي ، و الكلمة كإشارة ، وبالفجوة الأعمق بين اللغة وبين حقيقة الدم ، والنمو ، والتناسل ـ وهي المادة المسيطرة على القصائد . إنه طريقةٌ لردم هذه الهُويّ ـ أو ما يبدو أنه ردم لها ـ ولفاعليتها مزيّتان كبيرتان ، هما الوضوح والنظام : فنحن نرى ما الذي يحدث ، وهو يؤثّر فينا . نحن هنا لا نشك ، كما نشك في أماكن أخرى من توماس ، في

كيفية ردود فعلنا لتراكيب جمُلَه : إنها تراكيب إيضاحية ، وتعطينا الانطباع - كما تفعل القصائد التقليدية الأخرى الناجحة ، بأن القصيدة بشكل ما توطئة للتجربة الشعرية التي ستثيرها في الشاعر . إنها تحملنا معها ، متأثرين ولكن غير متسائلين ، حتى ختامها ، وحينئذٍ فقط نبدأ بالتساؤ ل حول طبيعة الكلمات التي قيلت لنا ، وبتحليلها . ففيما الشاعر يتكلم ، نحن نصغي ، وعندما يفرغ ، نطرح الأسئلة . هذا السياق من الاستجابة هو الذي يغيب عندما يحاول توماس أن يختزل السيرورة ، وان يجعل تجربته كشاعر تعايش وتزامن تجربتنا كقرّاء . وفي قصائد مثل « من التنهدات » و« أنا ، في صورتي المتداخلة » ، نجد أن المراحل اللغوية التي يتألّف منها التفحّص ، السرد ، والاستجابة ، مخلوطة معاً - وانفعالنا المتلمّس بحثاً مزامنٌ ، بشكل غير مريح ، لطريقة توماس المتلمّسة هي أيضاً ، فنشعر أن محاولة القفز فوق فجوات اللغة والشعور قد أخفقت . بل إن المحاولة تبدو أساساً غير جمالية ومحكوم عليها بالفشل . ولنعد إلى استعمال الشاعر كلمة « نفطي » في السطر الذي عقّبتُ عليه آنفاً :

« محوّلاً وجهاً نفطياً ليجابه العدو . »

إن كنت مصيباً في اعتباري وجود « نفطي » هنا سببه سكونية الكلمة نفسها لتوازي سكونية الموت الخالية من المعنى - ولعل الشاعر كان بوسعه أن يقول « قماشياً » أو « خيزرانياً » لتحقيق نفس الغرض لو كان لأيٍّ من هاتين الكلمتين التناغم الصوتي المنشود - فان الوظيفة الجمالية للّغة ، كبحث مشروط بحدود وقواعد عن الكلمة الصحيحة الدالة بدقة ، مهدّدة بالانهيار . وعلى الغرار نفسه ، إذا أغفلنا المراحل الذهنية الكامنة وراء تشكيل اللغة والاستجابة لها - سياقها المنطقي - فمن الصعب أن نرى لماذا نستعمل الكلمات أصلاً . إن النهاية المنطقية تكون والحالة هذه

صفحة مالارمية البيضاء الخالية ، أو الصمت الذي يفرضه بعض السرياليين المغالين على أنفسهم .

ولذلك ، عندما ينجح توماس في رغبته في الجمع بين الكلمات والتجربة ، فإنه ينجح بسبب اتباعه تقليداً أدبياً لا يختلف في شيء عن التقليد المتبع دائماً عند الشعراء . إنه يتكلم عن الكلمات ، والدم ، والنساء ، في نَفَس واحد ، واعياً وجودها بشدة تكاد تكون مرعبة . إنه الوعي بكل شيء صائتاً ، كأنه يتحدث إليه كما يتحدث هو إلى نفسه . « وتلال ويلز الصاخبة الملسّنة بالعناكب . » بالنسبة لتوماس ، ليست الرؤية فقط لغة : الكينونة لغة أيضاً . إنه استعمال شخصي جداً لمجاز ـ كان رسكين يسميه « التوهم العاطفي » ـ هو من خصائص الشعر أبداً . ففي الشعر السماء دائماً تبكي ، والأشجار تئن ، والدم يُفصح . غير أن إدراك ديلان توماس لهذا المجاز أحدُّ وأنظم بكثير من إدراك أي شاعر مضى . فهو يعي اللغة على أنها

الصوت الذي ، كصوت الجوع ،
يستحكّ في ضجّة الريح والشمس .

وفي قصيدته « عاشرتُ النوم » يقول :

وعندها كلُّ ما في الهواء الحي من مادة
رفع صوتاً ، فارتقيتُ الكلمات
وتهجّات رؤ ياي باليد والشَّعر . . .

تُضْغَط الحواس وتُتَبادل ـ المادة التي في الهواء ، والصوت الذي يستحك ، والأفكار التي لها رائحةفي المطر . هذا الدمج بين الحواسّ يضفي على تجريد الفكر واللغة تجسيداً طاغياً لادراكات الشاعر الفيزيائية : مثل

بعض الموتى فتحوا أشداقهم الشَعْراء ،
وأطلقت أكياس الدم ذبابها ،

أو :

السيدات بأثداء كالقِرَب في مَيِّت الأعشاب
نفخن شاش الدم خلال جرح شمع الإنسان .

وهو يتكلم عن « عشاء وسكاكين الحالة النفسية » ، وفي القصائد المتأخرة يحافظ على هذا التقليد ، إذ نجد عبارات مثل « حروف محاريّة » ، « لحم خرافة » ، « فتيل الكلمات » . إنه مسكون بفكرة ان الذهن والمادة لا يمكن الفصل بينهما . فالحنجرة هي حيث

الكلمات والماء تصنع مزيجاً
ناجعاً إلى أن يتلوث جريان الدم . . .

والدماغ

قُسِّم إلى خلايا ولُجِمَ بالفكر
قبل أن تُعلى المذارةُ للشمس .

« أشكال الأفكار » عبارة تصف استعمال توماس للكلمات خير وصف . وإذا أضفنا إليها « تعريف الجسد » ، وجدنا أن العبارتين تؤلّفان نوعاً من المجاز العضوي المتواصل في شعره . « وليكن الإنسان مجازي أنا ! » هكذا يُنهي إحدى قصائده ، ويحاول أن يقول إن نطق الإنسان ليس مجرّد إنجاز حضاري أو طبقة خارجية اكتسبها ، بل هو شيء عميق وغامض كغرائزه اللاواعية . حتى البحر لا ينجو من المجاز اللغوي الذي يضفي به توماس على الخليقة معنى ونظاماً . فهو في

ملاحظة له عن قصائده ـ ومفردات نثره لها كل ميّزات شعره ـ يتحدث عن البحر « الذي لم يُقَسَّم إلى فقرات . »

ليست بنيته المجازية بالطبع تفسيراً لقوة شعره ، فثمة عوامل كثيرة أخرى أيضاً . أبرزها مهارته في رصف الأصوات ، وحروف العلة ، والحروف الساكنة ، لإحداث وقع يكاد يكون فيزيائياً . عنفوانه الشفهي مذهل ، ويكاد المرء لا يصدق ان اللغة الانكليزية قادرة على مثله ، وهو يعتمد لتحقيق أثره الكامل على ضرب من الافصاح التام في النطق لا تعرفه الانكليزية ، وهو الإفصاح الذي كان يمدّ إلقاءه به ، كلما قرأ شعره على الآخرين . تأمل مثلاً :

Sc me dead undid their bushy jaws

(بعض الموتى فتحوا أشداقهم الشّعْراء) ولاحظ استعمال صوت الـX والـZ بين الـU الطويلة المتكررة في :

Blew out the blood gauze through the wound of manwax.

(نفخن شاش الدم خلال جرح شمع الانسان) .

And I am dumb to mouth unto my veins
How at the mountain spring the same mouth sucks.

(ويصيبني البكم ليفصح الفم لعروقي
كيف ان الفم نفسه يمتص من نبع الجبل .)

إننا في غنى عن الإطالة بشأن وقع الصوت كجزء من المعنى . إنه جزء تقليدي ، توظيف اللغة « كشيء » ، استخدمه الشعراء دائماً سنداً للمعنى الشعري ، ويختلف تماماً عن المحاولة التي يقوم بها توماس أحياناً بجعل الصوت

وانعدام الهدف الإشاري يُدنيان اللغة من الحسّ والمشاعر . كثيراً ما يجتمع في شعره المعنى والصوت فيزيائياً ، كما في الأمثلة أعلاه : والاحساس هو أن شيئاً غير الكلمات يهاجمنا . وهذا أيضاً يرينا مبلغ القوة في الاستعمال المزدوج للغة في قصائده . اذا قرأتُ جملة تقول : « هجم عليها بسكين » ، قد أجعل من المشهد الذي يستحضره معنى الجملة ، إن كنت حسّاساً ، ولكن هذا الانفعال تسببه الكلمات كدلائل ، لا كأشياء , وحتى في بيتين عنيفين فيما يبدو من شعر اودن

And mobilise the powerful forces latent
In the infected sinus and the eyes of stoats...

قد يخيّل الى القارىء أنهما يشبهان شعر توماس بإلحاحهما على التفاصيل الفيزيائية ، غير أنهما ، في رأيي ، يعملان كلياً إشاريّاً اذا قارنّاهما بقول توماس ، مثلاً

her thredbare
Whisper in a damp word, her wits drilled hollow,
Her fist of a face died clenched on a round pain.

أو

The swing of mi.k was tufted in the pap,

حيث تبدو « شيئيّة » اللغة وكأنها تنتعش جنباً الى جنب مع المعنى ، ويطلبها الشاعر متعمداً كشريك للإشارات الفيزيائية. وفي هذا ، كما في الكثير غيره ، لم يبتكر توماس بقدر ما أحيا طرائق قديمة . نجدها بعضها في بوب :

Alum styptics with contracting power
Shrink his thin essence like shrivelled flower.

حيث يكون رَفْع الكلمات أو نحوها فيزيائياً جزءاً من المعنى الكلي . ونجدها في جون كيتس ـ حيث لا يقل امتلاء الأصوات عنه في شعر توماس :

Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the wealth of globed peonies...

ثم اتخم حزنك على احدى أوراد الصباح
أو على ترف الفوانيه الكروية . . .

إني لأعيد التأكيد على أهمية هذه الوظيفة المزدوجة للّغة في شعر ديلان توماس ، لأن استخدامه الخاص لها قد يبقى أكبر دواعي تميّزه . ففي زمن بدت فيه لغة الشعر في خطر من التمزّق بين غزارة السريالية التي لا معنى لها من ناحية ، ودقة الشعراء البالغة الوعي ، لتأثرهم بالنظرية الوضعية ، من ناحية أخرى ، حقق توماس توازناً بين الاثنتين في أحسن قصائده ، محافظاً في الوقت نفسه على انفصال كليهما ، بل لافتاً نظرنا إلى ذلك . وهذا الانفصال بالذات هو السبب في أن شعره لا يمكن تحليله من حيث المحتوى . بل قد نتطرّف في الرأي ونقول إن القصيدة التي بالامكان تحليلها هكذا ، ويبدو أن من المستحسن تحليلها ، هي التي نجدها غير ناجحة . وإعادة صياغة القصيدة نثرياً (بغية تفسيرها) ، كما فعل جوليان سيمونز ببعض القصائد ، جاعلاً صياغته النثرية أساساً لاصدار حكم سلبيّ على القصائد ، ليست بالوسيلة النقدية قطعاً . باستثناء حالات نادرة فقط ـ كما في « من التنهدات » و« اليد التي وقّعت الورقة » ـ نجد حتى محاولة تحديد موضوع توماس انما تؤدّي الى اساءة الفهم وتقليص أبعاد القصيدة الحقيقية .

هذا لا يعني أن أي نقد لشعره لا بد أن يكون سلبياً ، ولو انني ما زلت اعتقد أن أفضل مقترب نقدي بنّاء هو الاشارة إلى أنماط التجربة اللغوية التي نجابهها في كتاباته ، وإلى كيفية الاستمتاع بها . على أن هناك تقيماً إيجابياً آخر يمكن أن نحققه ـ وهذا أيضاً مرتبط بممارسته اللغوية ـ الا وهو الطريقة التي بها يجعلنا نشعر بضغط الزمن ، بذلك الواقع الفيزيائي الذي عبّر عنه اليوت بعبارته « في بدايتي

نهايتي » ، والذي هو من أعمق إدراكات توماس الخاصة وأقواها تنفيذاً في شعره ، وهنا يجب أن نذكر ما قلناه سابقاً عن رمزيته . فالوعي عند توماس لا يعبر عنه « رمزياً » عند إيصال هذا الادراك ، بل بحرفية مطلقة : وقد قال هو نفسه إنه يريد لشعره أن يؤ خذ حرفياً ، وشعره على أفضله (عندما نتعامل مع مثل هذا الوعي ، مثلاً) يمكن دائماً ان يؤ خذ حرفياً . وليس ثمة فجوة ـ فجوة نحسّ بها عقلياً ـ بين فهمنا للكلمات واستنتاجنا لما يفترض أنها تمثّله . هذه الفجوة هي مصيبة الكثير من الرمزية الشعرية ، وعندما لا توجد ، فمن الدقة والصواب ان توصف القصيدة او جزء منها « بالحرفية » . بهذا المعنى تكون قصيدة بليك « مريضة انت ايتها الوردة » حرفية ، وحرفية كذلك هي قصيدة توماس « اربع وعشرون سنة » :

أربع وعشرون سنة تذكّر دموع عينيّ.
(ادفنوا الموتى لئلا يسيروا الى القبور مجهدين .)
في الحنيّة من الباب الطبيعي أقعيت كالخياط
أخيط كفناً لمرحلة
في ضوء الشمس آكلة الجسد.
وإذ تسربلتُ للموت ، وبدأت بخترة الشبق ،
وعروقي الحمراء مترعة بالنقود ،
فاني نحو الوجهة الأخيرة من المدينة الأولية
أحثّ الخطى دوماً ما دام الأبد .

إننا في غنى عن السؤ ال : ما الذي تدور حوله هذه القصيدة . فهي تعني ما تقول ، والسطر « في الحنيّة من الباب الطبيعي أقعيت كالخياط » لا يشير الى فكرة الميلاد بالضبط كما لا تشير كلمات بليك « يا دودةً لا تُرى ، طائرة في الليل ، في

العاصفة المُعْولة » إلى فكرة مجرّدة عن الشر ، أو العزيمة ، أو مبدأ الذكر ، الخ . ان الرمز في الشّعر ، اذا كان فاعلاً ، قد يُعرَّف بأنه قول حرفي يمكن ادراكه بوضوح يجعل صدمة إدراكه هذه توحي بامكانات أخرى من المعنى . نحن نستطيع أن ندركه ، ولكن لا نستطيع أن نفسرّه ، إذ ، كما يقول وتغنستاين ، « ذاك الذي يعبّر عن نفسه في اللغة نعجز نحن عن تعبيره باللغة . » والسرّ في قدرة الرمز على تحريك الذهن هو ثقته وحيويته مبدأياً ، واستغراقه في نفسه . ولهذا فان حرفية حكايات الجنيات تبدو وكأنها تعني اكثر مما تنصّ عليه ، وكذلك قل في أبياتٍ مثل :

اكتست الملكة بالأرجوان ،
وبالأخضر وصيفاتُها المرحات ـ

أو هذا البيت من شعر توماس بالذات :

وهناك هذه الليلة أمشي في فخذ العملاق الأبيض.

وما قاله توماس تعقيباً على قصيدة له ، منتقداً تحليل إيدث ستويل لبعض أبياتها ، يوضح لنا الكثير .

بجانب المذبح في ضوء البوم في خان النصف
رقد السيّد باتجاه القبر مع معذِّباته ؛
عبّدون معلّقا بالمسمار صاح منذ آدم ،
ومن مِذْراته، كلباً بين الجنيات،
آكل الاطلس ، بالشدق التواق للأخبار ،
قضم اللفّاح الذي سيزعق غداً . .

علّقت ايدث ستويل على السطرين الأخيرين بقولها « إنهما يشيران إلى ما في الحياة الحديثة من سرعة عنيفة ، وعشق للأحاسيس الثائرة ، وهوس بحب الرعب . » فكتب توماس يقول إن هذا كلام جد مبهم . « هي لا تأخذ المعنى الحرفي : وهو ان مخلوقاً شبحيّاً لاهياً للدنيا قضم رعب الغد من حقَوَيْ سيدٍ محترم. » وهذا الكلام ولا شك حرفي وتصويريّ ، غير أن خاطرة ترد في البال هنا : ألا يتبع تفسير ايدث ستويل المعنى الحرفي نفسه ؟ أليس معناها مشروعاً بالنسبة لها ، وبالنسبة لكل من تشتعل مشاعره وخواطره بهذه الأبيات على هذا النحو ؟ وهل ينقذنا الالحاح على المعنى الحرفي ، في الواقع ، من دوّامة الانفعالات الذاتية اللاحقة؟ لعل الجواب هو أن حرفية من النوع التفصيلي المطلق الذي يلمّح اليه توماس (ويبدو أن ايدث ستويل تجاهلت صورة الخَصْي التي يلحّ عليها تركيب الجُمَل دون هوادة) يجب أن يمنع اي إبهام في الاستجابة ـ كما في أفكار السرعة العنيفة في الحياة الحديثة ، الخ . اي ان القول التصويري ، اللامبهم ، يجب إلا يوجد إيحاءً غائماً ، مبهماً . ولكن عكس المبهم هنا لم يُشكِّل بوضوح . يقول جوليان سيمونز في مقاله عن مايترلنك : « الفن يكره المبهم . أقول المبهم ، وليس الغامض والسرّي . وهذان نقيضان كثيراً ما يجري الخلط بينهما . » ومهما يكن ما نستخلصه من اسطر توماس ، فانه لا يسهل التعبير عنه ، ولكنه خاضع ، أو يجب ان يكون خاضعاً ، لعنف كلماته الحرفي ، وهي التي تحدّد استجابتنا لأنواع معينة من الواقع . أما السبب في أن الرموز الشعرية (كما في ييتس) كثيراً ما تكون مبهمة وحالمة ، فهو قلة الفرق بين الصور وبين الانطباعات التي تحصل عنها لدينا . ويبدو أن التعليل لدى المبدع ، دون وعي منه ، هو : الإنطباعات عن الشعر غير محددة ، اذن فلتكن الكلمات والجمل التي تنتجها مثلها غير محددة . « أيتها الدنيا ! أيتها الحياة ! أيها الزمن! » ـ قصيدة شلي تستدعي فينا أشد الانطباع

إبهاماً وأثيرية . ولكنّ غير المحدّد ، كما قلنا ، ليس بالضرورة مبهماً ، ولا هو بالمجرّد . إن الحركة التي تتحركها في الذهن كلمات مثل : « مذراة » ، «شدق » ، «قضم» ، «يزعق » ، قوية بما يكفي منع الترحال من الكلمات نفسها الى المجرّدات المتوازية معها . وهنا نحن في عود على المشكلة اللغوية ، حيث بدأنا : أمامنا بديلان اثنان (ولو ان في هذا تبسيطاً زائداً) ـ التوقف عند الكلمات ، أو النفاذ الى الفكر الذي وراءها . فاذا لم يظهر الفكر إلاّ (كما حدث عند ايدث ستويل) بالابتعاد عن الكلمات بشكل لا مبرّر له ، فخيرلنا الاّ نبحث عنه . إن البحث عن معنى توماس عملية خطرة . فقد يترتب علينا أن نقرأ مقطعاً بعناية لكيما نكتشف معناه الحرفي ، ولكن ، حالما نكتشفه ، يجب أن يكفّ البحث عن اي معنى خفيّ . وما قاله توماس عن الأبيات التي استشهدنا بها قبل قليل يرينا كيف ان المعنى الحرفي يمكن ان يتابع ، لا أن يُفَسرَّ : « ان فم المخلوق (آكل الأطلس) بوسعه منذ الآن ان يتذوق الرعب الذي لم يأت بعد ، أو أن يتحسّس مجيئه ، وبوسعه ان يمدّ لسانه الى الأخبار التي لم تُصنع بعد ، ويستطعم فداحة النسل قبل أن تتحرك البزرة ، وبوسعه أن يدرك تهافت الجسد الميّت قبل انفتاح الرحم الذي يطلق الجسد إلى الغد . »

أبيات توماس، في الواقع ، ترينا ثيمته المتسلّطة على أفكاره : جعل الوجود متداخلاً ـ « أمسك بي الزمن أخضرَ ومحتضراً . » ولسوف نلقاها كلما نظرنا إلى ما وراء الكلمات . وهذا هو السبب في أننا قد نشعر بالخيبة والتحديد إن نحن بقينا باستمرار نبحث عن فكرة ، وقد نؤثر ـ كما يبدو أن ايدث ستويل آثرت ـ الافتراض بأن توماس يكتب تعقيباً شعرياً من نوع ما عن « الحياة الحديثة » . وثمة تفسير بقلم ناقد آخر لهذه الأبيات :

عندما يدركك الزمن ، كقبرٍ في إثرك جاري ،
هدأتُك وهجعتك منجل طويل من شعر ،
والحب بعدّته يتأنّى خلال الدار
وفي أعلى العاري من الدرج حمامة* في سيارة جنازة،
رُفعت إلى القبّة ،

يقول الناقد إن صورة الحمامة الميتة وقد أخذت إلى الجمجمة تعني « الحب محوّلاً إلى فكر » . ولكن النص لا يؤكد ان turtle يقصد بها الشاعر حمامة ـ رغم ان معناها هو الشعري ـ لأن نزعة توماس الغروتسكية ، وكلمة «رفعت» hauled ، توحيان بالسلحفاة. اذن « الحب محوّلاً إلى فكر » مفهوم بعيد جداً عن الكلمات : ونحن لا نستطيع التحرك من الكلمات في اتجاه فكرة فرضية قد تكمن وراءها دون التعدّي على حقيقة القصيدة . أما ان الصورة محيرّة ، فأمر نسلّم به . ولكن من المحتمل مرة أخرى ان الموضوع هو التداخل في الزمن بين الميلاد ، والحب ، والموت ـ وصورة صعود الدرج ترد اكثر من مرة في توماس لتشير إلى هذه السيرورة ، كما في قصيدته « حديث الصلاة » :

. . . الرجل الذي على الدرج
صاعداً إلى حبيبته المحتضرة في غرفتها العليا. . .
وانتبه إلى الموجة السوداء العين ، خلال أعين النوم،
وهي تجرّه الى أعلى الدرج إلى امرأة في ضجعة الموت .

والإشارة الى الجماجم في المقاطع اللاحقة من « عندما يدركك الزمن » تشير

---

*turtle قد تعني سلحفاة ، وقد تعني حمامة ، وفي الحالة الثانية قد يضاف إليها كلمة أخرى : turtle - dove ـ المترجم

إلى ناحية الموت في الموضـوع على الطريقـة التقليدية (« فما نهـاية وجهـك إلا هذه»*) ، دون الحاجة إلى الافتراض بأن توماس يخفي بالصور فكراً وخواطر حول طبيعة الحب.

ومع ذلك فان الشاعر نفسه يتحمل بعض اللوم . فاذا ختلط الأمر علينا عند القراءة الحرفية ، من الصعب ألا نضرب أخماساً لأسداس طلبـاً لتفسـير ما ، او « لرسالة » ما ، مغيّبة في القصيدة . والحرفية كثيراً ما لا تكون من القـوة بحيث ندرك منطوياتها دون محاولة تأويلها . وهكذا فان الاستاذ ايلدر اولسون يقترح أن « أغنية الطُّعم الطـويل الساقـين » تعالـج « امكان الخـلاص بواسطـة تعـذيب الجسد. » وهذا يعني ضمناً أن توماس يكتب ليجورة قروسطية ، قصيدة من نوع « بيارس بلاومَن » ، او على الأقـل قصيدة تشبـه في بنيتهـا الأخـلاقية « البحّـار القديم » (لكولردج) ، بينما المقارنة يجب أن تُعقد بينها وبين قصيدة كقصيدة رامبو « الزورق المخمور » ـ فكلتا القصيدتين رؤ ية للحياة ، وليست معالجة لمشكلة في الحياة. وفيما يخصّ الرمزيّ في الشعر ، وبخاصة في شعر توماس ، يمكن للطاقة أو الحيوية ان تكون بديلاً للوضوح . كان ييتس اول من استخدم الرموز بالانكليزية مع الأسلوب المتصف بالطاقـة والحيوية ، وأنجـح قصائـد تومـاس تُبـدي المزيّة نفسها . مثلاً ، في « اربع وعشرون سنة » ، تحملنـا حيوية القصيدة الى نهايتهـا دون وقفة . والكلمة الوحيدة التي قد توقفنا هي « اولية « elementary ، حيث نتوقع « عناصرية « elemental ، ولكن السبب هو ، من ناحية ، صوتي ، إذ أراد الشاعر ان يتجنب تكرار «al» التي وردت قبل سطرين . وهو من ناحية اخرى (أو هكذا نتصور) رغبة الشاعر في خلق وقع المفاجأة في نزع القرائن التي تقرن

* يقولها هاملت مخاطباً الجمجمة . ـ المترجم .

مع كلمة عادية ، وبذلك يتجلّى معناها الجوهري . أما العنف المضغوط في السطر الثاني فهو من السياق المألوف في توماس ، ونجد له صدى في أماكن مختلفة من شعره - « في تلافيف الحقوين التي لا تنتهي اشتبك إنسان. . . »، « طيف أبي يتسلّق في المطر » ، « تسر بلت للموت » ، وفي « ما بعد الجنازة » :

. . . فتى يائس يحزّ حنجرته
في ظلمة التابوت ويُسقط أوراقاً ميّتة .

في لحظات كهذه بالذات ، أيضاً ، تتضح تلك النغمة المنشدة المتسامية ، التي تعرف عند الوعّاظ والجماهير في ويلز بكلمة « هويل ». هذه الفصاحة المجلّية التلقائية ، نادراً ما نسمعها اليوم في الشعر الانكليزي : اذ يردع الكتّابَ عنها ضروبٌ من وعي الذات تعلّموها من اليوت وأودن ، كما رأينا . فالحركة المتميزة في « ما بعد الجنازة »، بتسبيحها وتمجيدها ، وبروعة صياغتها وانضباطها ، تعود بنا إلى تقاليد قصيدة ملتون « ليسيداس »، وقصيدة سبنسر « دافنايدا ».

من الأمور التي غالباً ما ينتقد ديلان توماس عليها أنه لم يتطور ، وان مادة مواضيعه هي محض نفسه ، وأنه عندما أخرج « من الظلام الى النور » تلك المادة الغامضة التي ملكت عليه نفسه ، استُنفدت طاقاته الشعريّة . صحيح ان قصائده ، عموماً ، هي دائماً حول نفس الشيء ، وأبرز الفروق بين قصائده المبكرة والمتأخرة نراه في أن ما كان متلمّساً ، باحثاً ، وبدون شكل ، في حركة استقصائية تستمر من قصيدة إلى أخرى ، يتخذ فيما بعد شكلاً مغلقاً هندسّي التمام . « من حمّى الحب الأولى حتى وبائه » قصيدة مبكرة مسكونة بوحدة تجاربنا الجسدية في الزمن - الولادة ، والمضاجعة ، والموت - كالقصيدة المتأخرة ، « حديث الصلاة » . بيد أن القصيدة المتأخرة ، بقوافيها الداخلية النظيمة بحذق ورهافة ،

تتقصّد إثبات حقيقة معروفة مسبقاً بوسائل تقنية ، بنسق جمالي ، شأنها في ذلك شأن قصيدة اوين « لقاء غريب » أو قصيدة اودن « جزيرة الملذات » ، حيث تقرر هذه الوسائل بالذات جو القصيدة النفسي . في حين أن الادراك الماثل في ذهن الشاعر في القصيدة المبكرة ـ يجب أن يُستقصى ويُعطى شكلاً مؤقتاً . ولكن هذا التحول من الاستقصاء إلى الأداء الجمالي لا يجعل « حديث الصلاة » أضعف من سابقتها : بل على العكس ، يخيّل إليّ ان القصيدة المتأخرة أفضل من اختها المبكرة من كل وجه . إنه لمعيار خطر ولا يخلو من سخف ان نفترض أن الشاعر ، إذا لم يعرف ماذا يريد أن يقول قبل البدء بالكتابة ، جاءت قصيدته بالضرورة أقوى مما لو كان يعرف . وهذا المعيار نجده ضمناً في الكثير مما يقال عن توماس . ولكن الذي لا مرية في صحته هو أن كلتا القصيدتين ، كلاً على طريقتها المختلفة ، تغطّي التجربة الشعرية الكاملة لصاحبها . وليس ثمة من فضلة باقية . ولا يمكن ان يتلو أياً منهما تطويرٌ جديد للأفكار ، كما لا يمكن ان يتلو أيٌّ تطوير رؤية سويني للحياة

هذه هي الحقائق كلها عندما تجابه الواقع :
الولادة ، والمضاجعة ، والموت .
(اليوت)

غير أن سويني يعكس فزع مؤلفه من هذه « الحقائق » ـ التي لا بد من مخرج منها يتطلب تفسيراً من ضرب أرفع وأسمى : أما بالنسبة لتوماس ، فمجرّد وجودها كافٍ للشعر .

ولا يدرك وجودُها ، في قصائد توماس المتأخرة ، في دخيلة الفرد وحده ، في دخيلة الشاعر وحده . قد يبدو ان عالمه كان بالضرورة مغلقاً ، عالم أحداس

وهواجس بالنفس السجينة يمكن مشاطرتها بين الكاتب والقارىء ، ولكن لا يمكن ابرازها بمصطلحات طبيعة الانسان الجماعية . « تحت غابة الحليب » تبرهن أن الأمر ليس كذلك . فكما يعطينا اودن في « عصر القلق » مسرحية لا تمثل درامة العلاقات الاجتماعية بل حياة الأخيلة المتواشجة التي يحياها أربعة أفراد ، هكذا يقدّم لنا توماس المجتمع بمصطلحات يوم في حياة قرية بويلز - يوم هو أيضاً حياة كاملة . رؤ ياه الدائمة ، خليط الموت والحياة ، يجسّدها للعيان في إفريز من الأشخاص ، شباب وكهول ، ذكور وإناث . هنا النسوة يثرثرن حول مضخة الماء :

« هي هي ، دائماً .فلانه ..ستلد قريباً ، فلان ضرب علانا على عينه ، رأيت بولي غارتر تهوّي بطنها ، لماذا لا يسنّون قانوناً ، كنزة الست بنيون الليلكية ، إنها كنزتها الرمادية القديمة مصبوغة ، من مات ، ومن سيموت ، ما أجمل النهار ، آه ما أغلى قشائر الصابون! »

وهذه بولي غارتر تناغي طفلتها :

« أنت الآن تنظرين إليّ . أعرف ما الذي تفكرين به ، يا طفلتي الحليبية المسكينة . أنت تفكرين وتقولين : انك لست أفضل مما يجب أن تكوني ، يا بولي ، وأنا راضية . أوه ، أليست الحياة شيئاً رهيباً ، والحمد لله ؟ »

الغرقى يتحدثون إلى الكابتن كات ، البحّار القديم ، الذي يقلع إلى الماضي « خلال سفرات دموعه » :

« كيف تجري الأمور عندك ، فوق ؟ هل هناك خمر وخبز رقيق ؟ صدورٌ وحساسين ؟ . . . عراك وبصل ؟ . . وغسيل منشور على الحبل ؟ ونبات في الغرف الخلفية من الحانة ؟ من يحلب البقرات في مَسْغوين ؟ هل عندها

غمازات عندما تبتسم ؟ كيف هي رائحة البقدونس ؟ »

والسيد ادواردز يخاطب ، في خياله ، حبيبته بحرارة ولوعة :

« أنا بزاز جُنّ حبا . أحبك أكثر مما في قاعات أقمشة الدنيا كلها من فانيلا ، وخام ، وكريب ، ودانتل ، وموسلين ، وبوپلين ، وجوخ ، وحرير . لقد جئت لآخذك إلى مجمّعي الكبير على رأس التل ، حيث النقود تدندن على الأسلاك . . »

وكما نرى من اقتباسنا الثاني أعلاه ، لا يتجنب توماس (بل انه يتقصد الآ يتجنب) الحيوية التي تدفق غريبةً في قصائده ، ولكن بعد أن يدخل عليها قسوة من نوع معين . « أليست الحياة شيئاً رهيباً ، والحمد لله » - إنها في الواقع خلاصة انطباعنا عن شعره . ولكن رغم أن « تحت غابة الحليب » كتبت خصيصاً لجمهور إذاعي ، فإن هذا الضرب من افتعال الجو لا يتكرّر كثيراً : فالتمثيلية ، على وجه العموم ، تقنعنا بواقعيتها بواسطة أشخاصها المتباينين . فتوماس إذ يغدو أكثر « شعبية » ، ويمدّ رؤ ياه الفردية بقاعدة اجتماعية ، إنما يضع نفسه في سياق تقاليد الفنتزة المحكية والضاجّة بالحيوية التي تتواصل من شكسبير وكونغريف إلى ديكنز وجيمز جويس ، وهو يستخدم هذه التقاليد بأروع معانيها ، دون أن يضحّي بفرديته . فالسيد بيو ، الذي يحلم بتسميم زوجته ، شخصية تأخذ مكانها في صف مهيب من الشخصيات الغريبة الأطوار في الأدب الانكليزي - ولكنها أيضاً « توماسية » صرف :

يتكسرّ السيد بيوفي مشيته وحيداً في مختبر رغباته الفاحّ بالأصوات ، في الدنان والأوعية الشريرة ، ويمرّ على رؤ وس أصابعه بين أكداس من الأعشاب والعقاقير القاتلة ، والعذابات تتراقص في بوتقاته ، ويمزج خصيصاً لزوجته حساءً زعافاً لم يسمع به علماء السموم ، لسوف يسمط

ويُفعي في دواخلها إلى أن تسقط أذناها كتينَتَينْ ، وتسودّ أصابع رجليها وتتورّم كالنفّاخات ، وينطلق البخار زاعقاً من سرّتها . . . »

في هذا النثر نفس ما في شعر توماس من تضادّ في مقاطع الكلمات ، وقواف خفية* ، غير أن اللغة أضحت دقيقة باستمرارية أكبر ، وأضحى الجمع فيها بين « الشيء » والإشارة أكثر تقليدية ، دون أن تفقد أياً من حيويتها ، أو فتنتها ، كما في أحلام اليقظة التي تستسلم لها روزيتا في « عصر القلق » ، ولكن مع نغمة جوفية من العنف والواقع الفيزيائي ، وكلاهما يصوّرة الشاعر تفصيلياً كوصف « الطيف » لعملية التسميم التي راح ضحيتها في « هاملت » . وعبارات مثل Samson - syrup - gold - maned (« شعرها ذهبي كدبس « سمسون ») - She sleeps very dulect in a cove of wool (« تنام عَذْبةً جداً في تجويف من الصوف »)— Summerbreathed slaves walking delicately to the farm (بقراتٌ « كَجوارٍ صيفية الأنفاس تمشي الهوينا إلى المزرعة » .

- هذه العبارات تعلن أن توماس عاد إلى حظيرة اللغة الجمالية التقليدية .

بمقدورنا إذن أن نساوي إدخال توماس للمجتمع في رؤ يته الشعرية بعودته إلى التراث . ولو بقي حياً ، لاستمر شعره على الأرجح في تطوره على النحو الذي نراه في موضوعه « الشعبي » في « تحت غابة الحليب » . وشخصية بولي غارتر ، بوجه خاص ، توحي بأن ديلان توماس لربما استطاع أن يخلق شخصيات مستقاة من الحياة العادية ، ولكن تعيش وتتنفس شعراً ، عوضاً عن الشخصيات ذات الهالة الشعرية الملصقة افتعالاً حول رؤ وسها - التي تملأ المسرحية الشعرية المعاصرة . كان إدراك توماس الشعري قد بدأ في ذاته ، مطلقاً ومنسجماً مع نفسه ، ثم أخذ يتحول خارجاً إلى عالم الكائنات البشرية الأخرى ، التي جعل

* في النص الإنكليزي ، بالطبع . - المترجم .

يراها أفراداً يتابعون شؤ ون حياتهم اليومية . ولم يكن به حاجة إلى خلق عالم أسطوري من هذا العالم الحقيقي ، كما فعل الشعراء الآخرون : فوجود العالم الحقيقي لكان كافياً له ، كوجوده هو . ولكان يرى الإنسان ، كما رأى نفسه ، « غارقاً حتى رأسه في الدم » ، ولكنه أيضاً ، لذلك السبب بالذات ، غارق حتى رأسه في الشعر .

ديلان توماس
بقلم
كارل شابيرو

كان موت* ديلان توماس عام ١٩٥٣ سبباً لمظاهرة ألم فريدة لم يعرف مثلها تاريخ الأدب الحديث . وإن المرء ليبحث في زوايا الذاكرة عبثاً ليجد موازياً لها . فتوماس ما كاد يبلغ التاسعة والثلاثين حتى كان قد حبّب نفسه للأدباء الشباب في انكلترا وأمريكا ، ولمعظم الشعراء الذين كانوا معاصريه ، وللكثيرين ممن كانوا يكبرونه سناً . لقد كان أستاذ جمهور أخرجه هو من العدم ، ومعبود كتّاب من كل لون ، وحبيب الصحافة . (الصحافة شمت رائحته وميزّته منذ أول أيامه ، ولاحقته بأنفها حتى القبر .) وكان النقاد قد تحدثوا عن توماس الذي غدا أول شاعر شعبي وغامض معاً . وفي عصر يفترض أن الشعراء يولدون شيوخاً ، كان الجميع ينظرون إلى توماس كخاتمة الشعراء الشباب . وعندما مات ، بدا كأن العالم لن يعرف الشباب مرة أخرى . أو هذا ما خُيِّل إلى الجميع في حزن جنازته التي استمرت سنة كاملة ، تلك الجنازة التي ، كإحدى قصائد توماس نفسه ، تحولت إلى احتفال شيطاني ، ومؤسسة أدبية .

عند وفاة ييتس وفاليري ، شيخين حكيمين لا يمسهما أحد ، أقيمت لهما ، بمعنى ما ، جنازات الدولة الكبرى . كانت المدنيّة بالذات هي التي ترثيهما

☆ «Dylan Thomas», from **In Defence of Ignorance**, by Karl Shapiro, Random House.

وتؤبّنهما . أما عند وفاة توماس ، فقد كتب شاعر يصف بهوج كيف أنه ، لكي يوقظ توماس في الصباح ، كان يسدّ فمه بزجاجة بيرة ـ « هذا الطفل العجيب » . والقصص الشريرة تناقلتها كل شفة . وكل الأشياء الخاطئة جعلت تقال ، وكل الأشياء الصحيحة قيلت بشكل خاطىء . واستشهد أحدهم بمرارة : « اقتلوه ، إنه شاعر ! » هذا الكلام الطفولي كان الإشارة لبدء مجزرة لفظية للبورجوازية ، تذكّرنا بالعقود الأولى من هذا القرن . .

إن موت شاعر في شبابه يُحدث في العالم جرحاً نفسياً ، ويسبّب للشعراء أنفسهم إغراقاً مخيفاً في الهذر والعرافة . أمور كهذه قد تُشبَّه بسبت الساحرات ، وقد رأى البعض في هذه الاحتفالات المريضة تجسيداً حقيقياً لقصائد توماس . أما الذي يجب أن يهمنا اليوم في موته فهو أن يكون مناسبة لتمرد أدبي وسيكولوجي ، إذا كنا نبغي فهماً لقصائد توماس وللمغزى الذي رآه معاصروه في شعره . أن نحلل الشعر ونفسره ونحفظه كله في كتاب ، هذا شيء ؛ أما أن نرقب هذا الشعر وهو يتغلغل في الجمهور ويصهرهم ذهناً واحداً ، فشيء آخر . هذا الشيء الآخر هو الذي أريد التحدث عنه ، هذا الشيء الحي ، الشيء الذي أصاب عصب العالم المكشوف ، ويجعلنا نستمر في الغناء ألماً . وشعر توماس مليء بأعمق الألم ، ولحظات الراحة من هذا الألم نادرة جداً . فما السرّ في جمهوره المليء بالألم ؟ أنّى لنا أن نضع ديلان توماس بين مشاهير الشعراء اللاشخصيين في زماننا ، وهو شاعر شخصي جداً ، حميم جداً ، وعميق الأسى جداً ؟ كان توماس أول رومانسي حديث بمقدورك أن تضع أصبعك عليه ، أول من غدت سفراته وجولاته جزءاً من اسطورته ، أول من قدّم نفسه ضحيةً عامة ، لا خاصّة . ومن هنا نفحة الضحيّة النافذة في شعره ، ذلك الصوت الذي لا يُحتوى ، ومن هنا شخصية الرجل الهائمة ، الطائفة ، وتشبثه اليائس ببضع ساريات طائفة من تقاليد الأدب . ومن هنا أيضاً هتاف الناس جميعاً لغنائيته ، والرغبة الخاطئة في جعله وريث بوهيميا ،

أو متسلّم التراث الرمزي .

قال الكتّاب إن توماس كان أعظم شاعر غنائي في زماننا . ثم أصبح قولهم كليشة . لقد كان قولهم صحيحاً ، دونما شك ، ولكن ما الذي يعنيه ؟ إنه يعني ان توماس ، على عكس المزاعم الملحمية للعديد من الشعراء المحدثين البارزين ، كان الوحيد الذي يمكن أن يُدعى مغنّياً . وتسميته بأفضل شاعر غنائي في زماننا كان الإطراء الأعظم ، والأوحد ، عليه . لم يبق أحد تقريباً لم يقدم له هذا الإطراء الرائع ، والكل يعرف ما يعنيه ضمناً . غير أن القليلين فقط أدركوا أن هذا الإطراء كان نقطة التحول في الشعر .

في أثناء حياته كانت هناك أيضاً المعسكرات المسلّحة التي عينت ـ نزالاً ثورياً فخرياً . ولا نظن أنه رفض الشارات التي أغدقها عليه حراس الحدود هؤلاء . بل إنه على الأرجح كان فخوراً بأن يعتبروه واحداً منهم . من كان هؤلاء ؟ أولاً ، كانت هناك بقايا بوهيميا . وهؤلاء قوم يعيشون على الاعتقاد بأن الناس جميعاً ، فيما عداهم ، أموات . وقد رأيت أحد هؤلاء الشعراء مؤخراً ، وقد عاد للتوّ من انكلترا ، فأخبرني في حديث عابر أن الناس في انكلترا كلهم أموات . ولكي أغيّر الموضوع سألته ، هل سرّه أن يعود إلى بلده ، ولكن تبينّ أن الناس في أمريكا أيضاً كلهم أموات . بين هؤلاء الشعراء اعتقاد مخلص بموت عالمنا ، والغريب أنهم اختاروا ديلان توماس زعيماً وقديساً حامياً لهم . وعلى الغرار نفسه ، تحدث أتباع توماس كلهم تقريباً عن كونه رمزياً . والرمزيون يمتدحون حب الموت كأسمى ما في المعرفة الشعرية . فالبوهيميون والرمزيون ليسوا أبداً بعيدين عن بعضهم البعض .

ومع ذلك فإن هذه النظرية بخصوص حيوية الشاعر بعد موته لها نفاذها عند الحديث عن توماس . ما مبلغ ما شارك توماس في المدرسة الرمزية الرسمية ؟ لقد شارك بما يكفي تزويد هؤلاء القوم بالذخيرة . كم أحب الموت كرمزه الرئيسي ؟

بقدر ما أحبّه أي شاعر في اللغة الانكليزية . هذه التحزبات تدّعي بانتماء توماس إليها ، وليس بوسعنا أن نكذّب إدعاءها .

إن توماس بالنسبة للشعر الحديث أشبه بهوبكنز بالنسبة للفكتوريين ـ ذئب مستوحد . لقد قاوم توماس التراثية الأدبية التي تبنّتها مدرسة اليوت ، ورفض أي دور له فيها . فالشعر لم يكن له مناورةَ تَمْدِين ، إعادةَ زرعِ الحدائق : بل كان اكتساحاً ، وزرعاً للريح . ولا نستطيع مقارنة توماس بأودن ، مثلاً ، لأنهما مختلفان نوعاً . وتضاد توماس مع أودن ،وكذلك مع اليوت ، له مغزاه . فقد شبّ توماس في جيل كان قد فقد كل نوع من أنواع القيادة الثقافية . والشعراء الذين بدأوا يكتبون في أيام « الكساد الاقتصادي » (أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات) ـ وكان في ويلز أسوأ وقعاً منه في أمريكا ـ جُرِّدوا من كل المثل التقليدية . وكانت القصيدة الأثيرة لدى ذلك الجيل قصيدة ييتس « المجيء الثاني » . لقد أعطت قصائد ييتس جيلاً من الشعراء الشباب الذين أدركتهم الحكمة قبل أوانهم رؤ يا لنهاية الدنيا ، رؤ يا المسيح الدجّال وسقوط الحضارة . وفي قصيدة بيتس وروحها المسرحية وجد توماس متكأً عظيماً له ، إذ لم تكن لديه مادة دينية أو فلسفية حقيقية يستند إليها ، فتشبّث بهذه القشة . وأسبقية ييتس المعترف بها في الأدب الانكليزي الحديث ـ بل وربما في آداب العالم ـ كانت عزاء ميسراً للشعراء المحدثين جميعاً . فقد أمسى بيتس ، بقسره للخيال وخلعه للروح ، شخصية بطولية في الشعر المعاصر . غير أنه ينتمي إلى الماضي ، بهرائه عن التاريخ والأسطورة . وجاء شعر توماس وليد إفلاس « تراث » ييتس وباوند وإليوت وكلّ ما كان يرمز إليه هذا « التراث » . لقد كان وليد النفور من الشعر الكُتُبيّ الذي ينظمه أودن ومروّجو الأجهزة « الجديدة » . لقد جاء شعر توماس يتيماً منذ البداية .

إن شعر صاحبنا يعاني من الرايات التي فرضت على جيله . فالشعراء

الرؤ يويون Apocalyptic Poets ، الذين اعتبر واحداً منهم ، لم يوجدوا قط. ولا هو واحد من اتباع المدرسة الميتافيزيقيّة . وبمقدور المرء أن يرى أنه يتلاعب بمحاكاة السطحيّات في شعر فون وهربرت وتراهيرن ، وييتس وهوبكنز . بيد أنه كان خارج مدار الشعراء الانكليز ، وربما الشعراء الويلـزيين أيضـاً . كان ضدّ التراثيين طبعاً ، ومكاناً ، وميلاً . وما من شك في أن حبّه الشنيع لأمريكا يمكن أن يرى في هذا الضوء بالذات . فامريكا هي المكان اللاتراثي ، البلـد الرومـانسي الأمثل !

وتقنية توماس خدّاعة . فأنت إذا القيت عليها نظرة عابرة ، حسبت أنها لا شيء . الوزن مبتذل . فما هو بأفضل ولا بأسوأ من الـوزن عنـد العشرات من شعراء عصره الآخرين . لا ابتـكار فيه ، وفيه الكثـير من المحـاكاة . لا نظـرية تسنده . ولكن رغم افتقار توماس إلى الأصالة ، فان بصمات مصطلح توماس على الشعر الانكليزي اليوم لا تحسب بحساب . وقد قال ناقد قبل بضع سنـوات إن توماس اصاب الشعر الانكليزي بداء كبير . وكانت تلك طريقة عدائية للقول إن توماس استقطب الشعراء الشباب ـ الأمر الذي لن يناقشه أحد . كيف فعل ذلك ؟ لقد فعله بقوة العاطفة ، بقوة المصطلح الشخصي ، بليّ اللغة ، بثني حديد اللغة الانكليزية . وحالما تمكنّ من ثني الحديد على طريقته ، راح كل شاعر آخر يحاول ذلك . ولهذا فان لتوماس مقلّدين اكثر مما لأي شاعر آخر في الأدب . هل ستدوم هذه الاثارة سنة واحدة أم مئة سنة ، لا أحد يعلم . ولكنها إثارة حقيقية ، ما في ذلك من شك .

ومع ذلك ، عندما نتفحص نسيج لغته ، فاننا لا نجد شيئاً أصيلاً ، ولو أننا نجد شيئاً متميزاً كلياً . ومن الصعب أن نحدد مكان هذا التميز في لغة توماس .

لديه بضع حيل في ترتيب الكلمات ، وطريقة في استخدام الجُمَل ، ومفردات خاصة به ، وتكرار تسلّطي للعبارة ، وهلم جراً ـ وهذه نجدها أيضاً في العديد من الشعراء الأقل شأناً منه . ثم ، إذا دققنا في صوره ومجازاته ـ وهي اروع وأعمق وقعاً من النقاط التي ذكرتها ـ فاننا كثيراً ما نجد مغالاة في التطوير ، والتلوين ، والمداورة ، من ناحية ، وبلورة مذهلة ، من الناحية الأخرى . ولكن ليس هناك نظام ، أو نظرية شعرية ، أو ممارسة متصاعدة ، يمكن أن تمسك بها . كلّما تمعّنت فيه كصاحب اسلوب ، وجدت الأقلّ فالأقلّ .

ما معنى هذا كله ؟ معناه أن توماس شاعر استقائي ، غير أصيل ، غير مفكر ، وأن قوة وحيوية شخصيته برمتها مقحمة في عدد صغير من قصائده الصعبة ، النصف مفهومة . والكلام عن توماس كرمزي ، كلام مخادع . قبل مدة ، في هوليوود ، قدّم اولدس هكسلي لقطعة موسيقية لسترافنسكي مبنية على قصيدة لديلان توماس . فاستشهد هكسلي بقول مالارميه بأن الشعراء ينقّون لغة العشيرة ، وقال إن هذا ما فعله توماس . ولكن كل من قرأ توماس يعرف أنه فعل العكس بالضبط : لقد سعى جهده أن يعتّم لغة القبيلة ـ مهما يكن معنى ذلك التعبير الجليل . كان توماس يحاول احياناً أن يمنع الناس عن فهم قصائده (التي هي في الأغلب سهلة ، حالما تعرف كيف تتحايل عليها) . كان ينفر من البساطة ـ أو ، في رأيي ، كان يخشاها . لم يكن يعرف إلاّ القليل عدا ما يعرفه أي امرىء عاش اربعين حولاً ، ولم يكن هناك كثير يريد أن يعرفه . وفي معظم قصائده تشاؤم قاتل ، تقابله تفجّرات نادرة من الفرح والنشوة . ورمزه الرئيسي هو الحب كما يعرفه الرجل ، وقد دفع به بأقصى ما دفع به فرويد . وفي الخلفية يوجد الله ، قد يكون صعباً تبيّنه ، ولكنه دائماً هناك ، وهو الاله الذي يرى الأطفال أنه ينتمي إلى آبائهم ، لا إلى انفسهم .

قرأت « المجموعة الكاملة » مؤخراً لأقرر ما هي القصائد التي أود الاحتفاظ بها لو طلب إليّ أن اختار أفضل قصائد ديلان توماس . ومن اكثر من تسعين قصيدة ، اخترت ثلاثين ونيّفا اعتقد أنها تقف جنباً إلى جنب مع أفضل ما كُتب من قصائد في عصرنا . وإذا قال قائل إن هذا العدد قليل ، وجب علينا أن نتذكر أن القصائد التي تعتمد عليها شهرة هو بكنز ، أو رامبو ، أو حتى جون دَنّ ، لا تزيد على هذا العدد بكثير . ومع ذلك فاننا نتوقع كمية من الكتابات اكبر ، من رجل بهذا العنفوان وهذا التفجّر . والقصائد الستون التي سأبعدها تقلّ عن مستواه ، ولكنها ليست فاشلة . وأود هنا أن أعين بأسمائها القصائد التي اعتقد أنها تنتمي إلى حصيلة شعرنا الدائمة في اللغة الانكليزية ـ أو معظمها * . سيلاحظ القارىء أنني

☆ I see the boys of summer
A process in the weather of the heart
The force that through the green fuse drives the flower
Especially when the October wind
When, like a running grave
Light breaks where no sun shines
Do yo not father me.
A grief ago
And death shall have no dominion
Then was my neophyte
When all my five and country senses see
We lying by seasand
It is the sinners' dust-tongued bell
After the funeral
Not from this anger
How shall my animal
Twenty-four years
A refusal to mourn
Poem in October
The Hunchback in the Park
Into her Lying Down Head
Do not go gentle
A winter's Tale
On the Marriage of a Virgin

اهملت السونيتات ، التي اعتقد أنها مفتعلة ، و« اغنية الطعم الطويل الساقين » و « البرولوغ » ، وقصائد عديدة أخرى . قد لا تكون قائمتي مصيبة هنا أو هناك ، إلاّ أنني اعتقد أنها تدرج أهم الأعمال التي سيذكر توماس بها في المستقبل .

القصائد « الكبرى » ، أي الأكثر إدعاءً ، كالسونيتات العشر (الموسومة « بجانب المذبح في ضوء البوم ») تكشف معظم ما نعرف عن قناعات توماس وما لنا أن نسميه فلسفته . أنه يؤ من بالله وبالمسيح ، بسقوط آدم والموت ، بنهاية الدنيا ه اليوم الآخر . وهذا معتقد ديني تقليدي ، ولم يكن لدى توماس أي نقد له . اضف إلى ذلك البيوريتانية (التطهرية) التي تنساب خلال كتاباته كلها ، وأخيراً ، التفاؤ ل المفتعل في القصائد الأخيرة مثل « في نومة الريف » حيث نتبين ، رغم أنه لم يكمل المتوالية ، تأكيده على الايمان بالحياة . ولكن المرء يشعر أن هذه المسائل لا أهمية كبرى لها في شعر توماس . فهو لم تهمّه الأجوبة الفلسفية . والدين ، كما عرفه ، كان مباشراً وتلقائياً ؛ ورمزية الدين ، كما يستخدمها ، شعر بحد ذاتها ، معرفة مباشرة . الدين لديه لا يُستعمل : أنه ببساطة جزء من الحياة ، اته ؛ إنه أشبه بشجرة ـ أردت أم لم ترد ، فهي قائمة هناك . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن توماس اكثر « تدينا » من اليوت ، لأن للأول مقترباً دينياً تلقائياً من الطبيعة ومن نفسه . ولغة توماس ، لا أسلوبه ، قريبة الشبه بلغة هوبكنز ـ ليس فقط ببعض ظواهرها ، بل بطريقتها بالذات . إلاّ أن هو بكنز توصل إلى طريقته فلسفياً ، تجريدياً ، وكذلك مزاجياً وعصابياً . أما توماس ، الذي لم

When I woke
Among those Killed in the Dawn Raid
Fern Hill
In country sleep
Over Sir John's Hill
Poem on his birthday.

تكن له العدّة للتنظير حول أشكال الطبيعة ، فلجأ إلى « الأشكال » التي لجأ اليها هو بكنز . والفرق الأساسي بين الشاعرين من حيث رموزهما هو أن هوبكنز استقى ترميزه كله تقريباً من رمز الله . فالله ، بصفاته المتباينة ، هو السيرورة الكبرى في فكرة هو بكنز عن العالم . أما عند توماس فالجنس هو السيرورة الكبرى في فكرته عن العالم .

وفكرة توماس عن السيرورة مهمة . والمصطلح كما يستعمله هو ، أقرب إلى الميكانيكية : فهو دائماً يأخذ آلية الطاقة ، أو العزيمة ، بدلاً من تجريدٍ ما ، كالروح أو الجوهر . ومن هنا تجسيد كلماته وصوره . والغموض يقع أيضاً بسبب « سيرورة » مزج صور اللاوعي مع الصور البايولوجية ، كما في هوبكنز . ولكنه أيضاً يحاول ، متعمداً ، أن ينخرط في اللاوعي باعتباره السيرورة الرئيسية : فمخيّلة توماس ـ وهي مغالية في الفنتزة أحياناً ـ تجهد نفسها في الالتقاط من الأعماق صور الفنتزة والأحلام . كثيراً ما تخفق هذه العملية ، ويتركنا الشاعر مع اكوام من الصور الغروتسكية التي لا تتماسك في شيء . وأنا أرى أن العملية الشعرية عند توماس تعادل آراءه المذهلة في العملية الجنسية . ففضلاً عن القصائد التي تتغنى بالجنس ببساطة ، والشبيهة بتلك التي يكتبها الشعراء ويسمونها قصائد حب ، هناك قصائد يستخدم فيها الجنس كوسيلة للعقيدة والمعرفة . إنه يستخدم الكليشة السائدة في الأدب الحديث ، القائلة بأن الناس كلهم مرضى وأن العالم كله مستشفى ، ويريد أن يوحي بأن الجنس سيشفينا (أو ، عادة ، سيشفيه هو وحده) ، ويجعلنا أصحّاء النفس والبدن من جديد . وثمة ايحاءات من الدرويديّة القديمة (ربما) ومراسيم الخصب البدائية ، التي يبدو أنها ما زالت موجودة في ويلز ، وقد اختلطت كلها بهنري ميلر ، وفرويد ، وعاميّة الشارع الأمريكية . غير أن الجنس يقتل أيضاً ، وتوماس يقولها ألف مرة ، وهو غير واثق من شفاء

المريض . فمحلّ الحب ـ وتوماس شديد المرارة بشأنـه ـ هنـاك الجنس ، وسيلـة الحب وسيرورته الجسدية . إن توماس يأمل في قصائده أن نشاط الجنس سيؤ دي ، بشكل ما ، إلى الحب في الحياة وفي الكون . وإذ يكبر سناً ، يتراجـع الحـب ، ويغدو الجنس كابوساً ، قدّاساً أسود .

يراوح ديلان توماس بين القرف الجنسي والنشوة الجنسية ، بين التطهـرية والصوفية ، بين الطقس الشكلاني (وهذا يفسرّ افتقاره إلى الابتكار) والابهام . فالمرء يقـع في كتابـه على صفحـة فيهـا قصيدة تتصف بقـدر نسبـي من الدعـة والشفافية ، وعلى الصفحة التالية يجد قصيدة تتصف بالكثافة المطلقة والظلام . ولما لم يكن راضياً عن عدم الاستقرار في نفسه ، انعكس عدم الرضا هذا في وسائله الشعرية التي تميل إلى خلق الغموض حتى في قصائده البسيطة ؛ ولا يترك اية اشارة تسعفنا في التفسير ـ كأقواس القول ، والترقيم ، والعناوين ، والروابـط منـطقية كانت أم صرّفية ونحوية . وإضافة إلى ذلك ، فانه يستخدم كل وسيلة متطرفة من وسائل الغموض التي قد تخطر بباله ، من قلب للمجاز ، إلى الايجاز بالحذف ، إلى المغالاة بالاسترسال في الصور . وهذه الممارسات لا تعتمد أية نظرية شعرية ـ اكثر من تحدّي القاريء : « أنت ونصيبك ! » ويتشوّش المرء عند قراءته توماس ، لأنه لا يعرف أهو يستخدم المجهر أم المرصد ، الميكروسكوب أم التلسكوب : فهو ينتقل من الواحد إلى الآخر بيسر ودون إنذار . والذي يلفت النظر هو أن قصائده الفرحة ، وهي قليلة ، من أجمل ما كتب ، وتكاد تكون دائماً أبسـط قصائـده . وعندما تتدخل ثيمة اليأس ، تغوص اللغة إلى الأعماق ؛ وبعض هذه القصائـد المعقدة من اروع شعره مردوداً إذا تمعّن فيه القارىء ، وأغناه عاطفة ، وأصعبـه إمساكاً به . ولكن الذي لا شك فيه اطلاقاً هو أن هناك ذهنين اثنين يعملان في

توماس ، الذهن الفَرِح ، التلقائي التدين ، والذهن المضطرب ، المشارف على الخلل ، الذي يحمله المهرّج أو الهارب الثقافي . وعلى كل صعيد في كتاباته يلحظ المرء انفصاماً في المزاج وافتقاراً إلى السفسطة . وهذا سرّ قوته وسرّ ضعفه ، معاً . غير أنه ضعف خطير هذا الذي يتركه دون دفاع ، دون جسر بينه وبين العالم .

يبدأ توماس في زقاق مسدود إذ ينطق قولاً هو مهووس به ، وهو أن الولادة بداية الموت ، وهذا قول شعري أساسي ، ولكن لا معنى له إلاّ إذا استطاع الشاعر أن يبني عالماً بينهما . توماس في الواقع لا ينصرف أبداً عن هذه الفكرة ، وما هوسه بالجنس إلاّ إعادة صياغة سريرية للثيمة نفسها . أما استمثال الحب ، وهو الحلّ التقليدي عند معظم الشعراء ، الجيد منهم والرديء ، فلا يبلغه توماس أبداً . إنه كمن يقفز إلى بلد الحب الأجنبي ، ثم يقفز خارجاً منه . وهو كشاعر جيد لن يتظاهر بالحب ، ما دام هو لا يشعر به ، بل يرتاب فيه ، ولا يؤمن به . فيلجأ إلى سيرورة الحب : الهجوم ، الهزيمة ، العار ، اليأس . وهو المرة بعد المرة يكرر المعادلات الطقوسية للحب ، وهو دائماً يشك في نجاحها . ويحتقر السيرورة لأنها في الواقع غير فاعلة . والمقدمة الموجزة التي كتبها « للمجموعة الكاملة » تطلق نغمة من التبجّح إذ تؤكد أنه نظم قصائده « حباً للانسان وتمجيداً لله » . وإن المرء ليتمنى لو أن الأمر كذلك ، ويشعر بالامتنان ، وشيء من الدهشة ، لهذا الاعتراف بالله والانسان ، لأننا لا نرى في القصائد ايماناً أو إنسانية . والذي نراه إنما هو شيء ما يضع توماس في سياق عصره : الشيطانية ، الغثيان ، الصلب الذي يختاره الفنان لنفسه .

في السنوات القليلة الأخيرة من حياته ، جعل توماس يجد جمهوراً يستمع إليه . ولم يدهش أحد بقدر ما دهش هو لهذه الظاهرة ، لأن معظم القصائد التي

أحبها الجمهور كانت منشورة في كتب منذ خمس سنوات أو عشر . كان توماس ذلك الشاعر الحديث الذي بحضوره يخلق جمهوراً . وكان جمهوزه جمهوراً مستحيلاً : جمهوراً عاماً لشاعر لا يكاد يفهمه أحد . وكانت طريقته في لقاء هذا الجمهور ، في النهاية ، لا تنبيء بحلّ له كشاعر . فاصبح كاتباً دراميأ ، كاتب سيناريوات ، مخرجاً . وما كتبه في هذه المرحلة لم يكن قليل الشأن ، قطعاً . ولكنه ربما لم يكن ما يريد هو أن يكتبه ، أو ما يريد جمهوره أن يسمعه . لقد أراد جمهوره الشعر : أراد عذاب السيرورة ولوعتها .

لقد كان جنون الحزن على موت ديلان توماس جنون الاحباط . ولطالما حاول توماس في قصصه ورسائله وأحاديثه أن يقفز فوق هذا الاحباط إلى ايمان رابليزي ، غير أن رنّة الصدق لم تكن وافية قط . فبعد المرح جاء ألم الخُمار ، وتقريع الضمير المتزمت . ومع ذلك فمن خلال غموض الشعر كان بوسع كل سامع أن يستشعر صرخة اليأس : لا صرخة الرغبة ، بل بالعكس ، كانت على النقيض من الرغبة . لقد كانت صرخة الحيوان الواقع في الفخ ، صرخة الشيء الذي يريد أن يكون إنساناً ، الانسان الذي يريد أن يكون روحاً .

إنه شاعر يفرض الحدود على نفسه ويجعلك تضيق ذرعاً به . يوميء اليك لتتبعه ، ثم يركض إلى حيث لا تستطيع اللحاق به . يثيرك ، ثم يتكوّم خامداً . وهو يعلم ، اكثر مما يعلم قراؤه ، أن لا جسر لديه بين الحياة والموت ، بين الذات والعالم . شعره حرفيّ تماماً (كما كان دائماً يصرّ) . وهو اكثر أمانةً من أن يتغنى بالرموز الكبار ، بل يؤثر أن يسخط أو يزمجر أو ، في الأغلب ، أن ينوّم نفسه بالشيء الصغير الدقيق ـ الذي قد يسحقه في غضبه . وهو ، على خلاف هو بكنز ، لا رؤية للطبيعة لديه ، ولا يستطيع أن يكسر مغلقات الطبيعة ليفتحها . ولا

يستطيع أن يكسر مغلقات الكلمات ليفتحها . وهـو يركز بجنـون على الشيء ، ولكن الشيء لا يستسلم . إنه يدعو ديك اتجاه الريح بطائر القوس والنشّـاب . يخونه المجاز فيلجأ إلى اللغز ، نقيض المجاز . نصف كمية شعره شعر غضب . وهو ليس غضباً على العالم أو المجتمع أو السياسة أو الفن أو أي شيء آخر - سوى نفسه بالذات . إنه نافد الصبر في بحثه عن طريقة ، ونفاد الصبر يتحول مبكّراً إلى يأس ، واليأس إلى تهريج . إنه فطري آخر ، كرامبو ، قروي هجر الريف وهام على وجه الأرض بحثاً عن رؤ يا . إنه هارب من شهرته التي يشعر أنه ليس كفوءا لها . إنه هارب من رؤ يا الذات ، أو محافظ على تكامـل الـذات بهربـه من بؤ ر التراث . . . إني أؤوّل حياة وكتابات توماس على هذا النحو : إنه الشاعر الشاب الموهوب بالعبقرية والشخصية الانبساطية الذي ينفر من طقوس التراث الأدبي ، وهو يشعر أنه منجذب إليها كما إلى وكر من اوكار الفجور . وهذه هي تطهـرية توماس وحكمته معاً . رجل كهذا لن يكتسب أبداً صقل العالم الخارجي الـذي يدعى بالدنيوية ، فينصرف إلى ذلك الشكل الأوحد من التصرف ، الأدبي وغيره ، المسموح به للمجتمع والذات كليهما . أي : التهريج . والعالم الأدبي بأجمعـه يحب المهرّج : والفرنسيون يجعلون منه قديساً . ولكن قصص الفولكلور تقول إن المهرّج يموت في غرفة المكياج .

إن اكبر الدلائل على عبقرية توماس هو أنه لم يرض بأية رؤ يا سوى رؤ ياه هو ، ذلك المصدر الأصيل الأوحد للمعرفة الذي كان لديه - نفسه . كما أن اكبر الدلائل على ضعفه هو أنه لم يستطع أن يقي نفسه من مختلف المتفلسفين الأدبين الذين راحوا يطنّون حوله . وأنا أرى أن حركته جمدت ، من الرعب . وقد كتب رسائل شخصية أراد لها النشر (وقد نشرت) ، تبنّى فيها الكلائش الحديثة بصدد الحياة الحديثة . كان يتظاهر بأن « التوستر » الكهربائية (مقمّرة الخبز) تفزعه -

ولعلها بالفعل كانت تفزعه .

في شعرنا لاشخصانية عقائدية تطالب الشاعر بالولاء لتراث ما ، أي تراث ، حتى ولو ركبّته أنت بنفسك . وتوماس يمثل ذلك الضيق الشديد الذي نتصف به العبقرية الفردية : ما في الانسان من حيوان اساسي (وهو من رموزه المحبّبة) . الحيوان بالنسبة لتوماس هو كل شيء ، ونحن نصغي إليه لأنه يسميه بالحيوان ، ولا يسميه بالروح ، أو الجوهر ، أو طاقة الامكان ، أو اي شيء آخر . إنه الرمز الحقيقي الأصيل لشاعر يؤمن بعظمة الفرد وقد سية الجماهير . إنه رمز ويتمان عندما يقول إنه يظن ان بامكانه أن يذهب إلى الحيوانات ويعيش معها (في « أغنية نفسي ») ، لأنها طبيعية وتنتمي إلى الطبيعة ، ولا تحاول أن تخرج الطبيعة عن مجراها . وهي لا تحاول أن تؤمن بشيء يضاد حالتها .

غير أن توماس ينجذب بعيداً عن حيوانه ، ويصبح وحشاً . وهو يعرف ذلك . وفي مرحلة الوحش من شعره (وهي المرحلة التي يعشقها الحداثيّون الذين اشتموا رائحته) ، يغدو الشعر قطعاً لا رحمة فيه حتى الوريد . جراحة ، وتقصيباً ، وما هو اسوأ من ذلك . وبما أن توماس هو موضوع قصائده الأوحد ، فاننا نعلم ما الذي يتقطع ويتدمرّ فيها .

إنه بعضٌ من أحزن الشعر لدينا . وهو يتركنا في النهاية مع الفجيعة . والمؤسي في توماس هو أنه ليس ابليسياً ، ولا صوفيا ، ولا مأخوذاً . إنه لا يملك خيال بليك الفسيح ، ولا سيطرة ييتس المتزمتة على الذات . إنه الشاعر العبقري العاجز عن مواجهة الدنيا . وهو دائماً ، مثل د . هـ . لورنس ، يقذف بنفسه عودة إلى الطفولة ، وطفولة العالم . والكل يتحدثون عن توماس حديثهم عن طفل . لقد غدا طفلاً .

ما أسهل أن نصرفه عنّا ، ولكنه لن ينصرف . لقد كان صاحب موهبة هائلة لدَغ نفسه حتى فقد الوعي ، لأنه عجز عن مواجهة التزامات الحياة الفكرية ، التي حسب خطأً أنه يجب أن يواجهها . لم يستطع أن يتقبّل نتائج معتقداته الطبيعية ، ولم يستطع أن يسوّف : فما من تحوّل هناك ، ولا نمو ، إنما هناك حالتان ـ الفرح التلقائي واليأس الفكري ، حب الأشجار والافتتان بالسيرورة الوحشية . وقد قال كل ما كان لديه للقول : ولم يكن لقوله صلة بالحروب والمدن وقاعات عرض الفنون . والذي قاله هو أن الانسان طفل فرضت عليه قوة الذات ، حيوان آخذ بالصيرورة ملاكاً . ولكنه إذ يصير ملاكاً تزداد صيرورته وحشاً . لا سلام هناك ، ولا راحة ، والموت نفسه إن هو إلا نوع آخر من جنس مقرف .

ولكن شيئاً ما طرأ على شعره . لقد هربت منه الشرارة ، على نحو ما : قفزت من بين يدي الأدب وأشعلت ناراً . توماس ، في رأيي ، صنع المستحيل في الشعر الحديث . وذلك أنه طفر إلى جمهور كنا قد علمونا أنه غير موجود . وهو جمهور يفهمه حتى عندما يعجز عن فهم شعره . ولعله اول جمهور في خمسين سنة يُقبل على سماع شعر غير جنائزي ، جمهور كان قد حُرم من الشعر بأمر من مجهول . وجمهور توماس فيه شيء من سمات الغوغاء ـ ولكن ذلك ، والحال كما هي ، أمر مفهوم . فالجمهور يفهم توماس غريزياً . افراده يعرفون أنه يمد يده إليهم ولكنه لا ينجح في التقائهم تماماً . والالتقاء ينتهي باثارة معذِّبة ، بضرب من جنون . وهو ليس بالجنون الأدبي ، ذلك النوع الذي ينتهي إلى شغب ومظاهرة تستدعي مجيء الشرطة لحماية إيدث ستويل بعد إلقائها قصيدتها « واجهة » Facade. إنه ، على العكس ، تمتمة استيقاظ ، ادراك بطيء للشعر ، رؤيا غير متوقعة بالمرّة . فهذا الجمهور يرى توماس ، ربما ، اقرب إلى شارلي شابلن . . إنه يسمع صوتاً مرتعشاً خارقاً ، صوت الفرح واللوعة هادراً بغنائه فوق رؤوس

افراده . وهم يعلمون أنه تمثيل . يعلمون ان هذا هو الشعر ، ويعلمون أنه شِعر لهم .

إنه اشبه بمشهد الفودفيل المألوف الذي نرى فيه شخصاً تراجيكوميديا منهمكاً بحركة خاصة به (مثلاً ، رفع بنطلونه الذي يزحل دائماً عن خصره) ، يدخل خطأ إلى المسرح حيث يجري شيء ثقافي مهم . وبالطبع ، يسرق المهرّج المُخْرَج المشهد في الحال . ولنتذكر القصة التي كان توماس يرويها عن نفسه ، إذ عصت اصبعه في زجاجة بيرة . فيذهب من مكان لآخر ، والزجاجة عالقة باصبعه ، ليقابل أناساً لأول مرة . وتصبح زجاجة البيرة رمزاً لحياة توماس التلقائية : إنها جواز سفره من الأناس العاديين إلى الحياة الأدبية ، وبالعكس . وهي رمزه للذات ورمزه للذات الأخرى ، معاً . ولكنها لتوماس رمز رعب ، بصورة رئيسية . إنها المفتاح إلى الأرض التي لا تنتمي إلى أحد . ولأن توماس بيوريتاني يستحيل تمدينه ، ومتزمّت لا يمكن تحديد نوعه ، فان البيوريتانية تخلق التوتر في شعره . وهو توتر مبني على الحب والخوف من الحب : التوتر الجنسي الأساسي ، التوتر اللاهوتي الأساسي . وعظمة توماس هي أنه يتبينّ المعادلة ؛ وضعف توماس هو أنه يهرب في اللحظة التي عليه أن يتعامل معها .

كل ما قلته يمكن أن يقال بشكل أفضل في القصيدة الصغيرة التي كتبها توماس في تسعة اسطر . والسطر الأخير شديد الشبه بسطر لويتمان ، بحثت عنه طويلاً في ديوانه . إني واثق أنه هناك ، ومع ذلك أعلم أنه ليس هناك . وهو بالنص : « أحث الخطى دوماً ما دام الأبد » .

أربع وعشرون سنة تذكرّ دموع عينيّ .
(ادفنوا الموتى لئلاّ يسيروا إلى القبور مجهدين .)

في الحنيّة من الباب الطبيعي أقعيت كالخياط
أخيط كفناً لرحلة
في ضوء الشمس آكلة الجسد .
وإذ تسربلت للموت ، وبدأت بخترة الشبق ،
وعروقي الحمراء مترعة بالنقود ،
فاني نحو الوجهة الأخيرة من المدينة الأولية
أحث الخطى دوماً ما دام الأبد .

جدول زمني لتواريخ مهمة في حياة الشاعر

١٩١٤ ولد في ١٧ تشرين الأول في سوانسي ، ويلز الجنوبية.

١٩٢٥ - ١٩٣١ درس في ثانوية سوانسي.

١٩٣١ - ١٩٣٢ مصحح حروف ثم مخبر صحفي متدرب في جريدة « ساوث ويلز ديلي بوست ».

١٩٣٢ - ١٩٣٤ مثل هاوٍ في « المسرح الصغير» بسوانسي.

١٩٣٣ ١٨ أيار ، ينشر لأول مرّة قصيدة « ولن يكون للموت سلطان » في « نيو انكلش ويكلي ».

٣ أيلول ، جائزة على قصيدة « لكي يحفظ العقل » التي نشرت في « صنداي رفيري ».

١٩٣٤ ٢٣ شباط ، أول سفرة لزيارة باميلا هانسفورد جونسن في لندن.

١١ تشرين الثاني ، ينتقل الى لندن .

١٨ كانون الأول ، «١٨ قصيدة » تنشر .

١٩٣٥ أول لقاء مع فيرنون وطكنز.

عطلة صيفية مع جفري غريغسون على شاطىء ارلنده الغربي

١٩٣٦ حزيران - تموز ، زار معرض السريالية الدولية في لندن.

أيلول، « خمس وعشرون قصيدة » تنشر.

١٩٣٧ ١٢ تموز ، تزوج كيتلن مكنمارا في بنزانس ، كورنوول.

١٩٣٧ - ١٩٣٨ أقام في رنغوود ، هامبشر ، وسي فيو ، لوغهارن.

١٩٣٩ ٣٠ كانون الثاني ، ولد له اول طفل ، لويلن توماس.
٢٤ آب ، « خريطة الحب ».
٢٠ كانون الأول ، « العالم الذي أتنفسه ».
١٩٤٠ ٤ نيسان ، « صورة الفنان ككلب شاب. »
لا يقبل في الخدمة العسكرية . ينتقل إلى مولتنغ هاوس، وبلتشر ، ثم الى لندن.
١٩٤٠ ـ ٤٤ يعمل في لندن مع دونالد تايلور على كتابة سيناريوات لأفلام وثائقية.
١٩٤٣ ٣ آذار ، ولد طفله الثاني ، ايرون توماس.
١٩٤٥ ينتقل إلى نيوكي ، كارديغنشر . إذاعات عديدة من الـ بي بي سي طوال السنوات اللاحقة
١٩٤٦ ٧ شباط ، « منايا ومداخل ».
ينتقل إلى اكسفورد ، بمساعدة من المؤرخ الاستاذ آ.ج.ب. تايلور وزوجته.
١٩٤٧ سفرة إلى ايطاليا مع زوجته كيتلن والعائلة.

١٩٤٨ يتعاقد مع سدني بوكس لكتابة ٣ سيناريوات لأفلام روائية ، هي « بنات رفقة » عن تاريخ ويلز ، و« شاطىء فاليسا » عن قصة لروبرت لويس ستيفنسن ، واوبرينت «إنا ودراجتي». لم يخرج أي منها ايامئذ.
١٩٤٩ سفرة إلى براغ ، تشكوسلوفاكيا.
٢٤ تموز ، ولد طفله الثالث ، كولم توماس.

١٩٥٠ ٢١ شباط ـ ٣١ أيار ، اول زيارة للولايات المتحدة بدعوة من جون مالكولم برينن ، حيث يلقي شعرة في مؤسسات وكليّات عديدة.
٣١ آب ، « ست وعشرون قصيدة ».

١٩٥٢ ٢٠ كانون الثاني إلى ١٦ أيار ، زيارته الثانية للولايات المتحدة.
٢٨ شباط ، « في نومة الريف ».
١٠ تشرين الثاني ، « المجموعة الكاملة ».
١٩٥٣ ٢١ نيسان ـ ٣ حزيران ، زيارته الثالثة للولايات المتحدة ـ أيار ، أول عرض مسرحي لتمثيلية « تحت غابة الحليب » في كمبردج ، وفي نيويورك.
١٩ تشرين الأول ، زيارته الرابعة لأمريكا.
٩ تشرين الثاني ، موته في نيويورك.
٢٤ تشرين الثاني ، تدفن رفاته في مقبرة كنيسة سانت مارتن ، لوغهارن .

المشرف والمؤلفـون

سي. بي. كوكس ـ احـد محـرّرَيْ مجلـة « كريتيكل كوارتـرلي » (« الفصـلية النقدية ») ، وهو صاحـب عدة كتـب ودراسـات عن الـرواية والشعر والنقد . أحد اساتذة الأدب الانكليزي في جامعـة هَلّ بانكلترا.

جون وين ـ روائي وناقد وشاعر انكليزي ، يقيم في اكسفورد.

دافيد ديجيز ـ مؤلف مشهور لعدد من الكتب في النقـد الأدبـي . عميد مدرسـة الدراسات الانكليزية والامريكية في جامعة ساسكس.

جون آكرمن ـ شاعر وقاص. احد أساتذة الأدب الانـكليزي في كلية التـربية ، آيفري هيل ، بلندن .

ايلدر اولسون ـ شاعر وكاتـب مسرحـي . استـاذ الأدب الانـكليزي في جامعـة شيكاغو.

وينيفريد نووتني ـ استاذة للأدب الانكليزي في يونيفيرستي كوليج ، لندن.

رالف مود ـ حرّر مجموعات من أوراق ديلان توماس. استاذ للأدب الانكليزي في جامعة سايمون فريزر ، بيرنابي ، كندا .

وليم امبسون ـ شاعر وناقد مشهور . أستاذ للأدب الانكليزي في جامعة شفيلد.

ريموند وليمز ـ صاحب كتب مشهورة (مثل « الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ ـ ١٩٥٠ » ، و« الثـورة الطويلـة ») وروائـي وناقـد . من أساتـذة الأدب الانكليزي في جامعة كمبردج.

دافيد هولبروك ـ شاعر وقاص، وزميل في كلية كنغز في جامعة كمبردج.

آنيس برات ـ استاذة للأدب الانكليزي في جامعة ايموري ، بأطلنطا ، جورجيا.

روبرت م. آدمز ـ مؤلف كتب عن ملتون ، وستندال ، وجيمز جويس . استاذ للأدب الانكليزي في جامعة كورنيل .

جون بيلي ـ شاعر وناقد ، أستاذ للأدب الانكليزي في جامعة اكسفورد.

كارل شابيرو ـ شاعر وناقد استاذ للأدب الانكليزي في جامعة نبراسكا.

محتويات الكتـــاب

صفحـــة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٩٦٠/٨٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٠٣٤ - ٥



مطابع الهيئة المصرية ال

٢٥٠ قرشا